4

CAHIERS DU CINÉMA



N° 19 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JANVIER 1953

NOUVELLES DU CINÊMA



L'exquise Betty Hutton est en virtuose la trapéziste de THE GREATEST SHOW ON EARTH *(Sous le plus grand chapiteau du monde)*, le nouveau film en technicolor de Cecil B. DeMille, avec Cornell Wilde, Charlton Heston, Dorothy Lamour, Gloria Grahame et *James Stewart (Paramount)*.

HOLLANDE

• Le congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film a eu lieu à Amsterdam du 27 octobre au 5 novembre. 27 cinémathèques y représentaient 21 pays différents. Un bureau international de la Recherche historique cinématographique a été fondé. Il publiera, au début de 1953, un Bulletin International sur les travaux d'historiographie cinématographique. Le principe d'un Pool International de conservation, de tirage et de circulation et celui d'un Fond d'une Cinémathèque Internationale a été adopté à l'unanimité. A l'issue du congrès a eu lieu la fondation de la Fédération Internationale du Film Indépendant.

ITALIE

• Pendant que de Sica finit *Stazione Termini* avec Jennifer Jones, Cesare Zavattini parcourt avec Rossellini les régions où se déroulera leur prochain film *Italia Mia*. Dans ce film qui lui tient depuis longtemps à cœur Zavattini, poussant toujours plus loin dans la voie du néo-réalisme, entend peindre, sans le secours d'aucune histoire, « son » Italie prise sur le vif. *Italia Mia* devait primitivement être tourné par de Sica. Le départ de celui-ci pour l'Amérique, puis les malentendus — sinon la brouille — qui en résultèrent firent abandonner le projet que Rossellini devait reprendre par la suite.



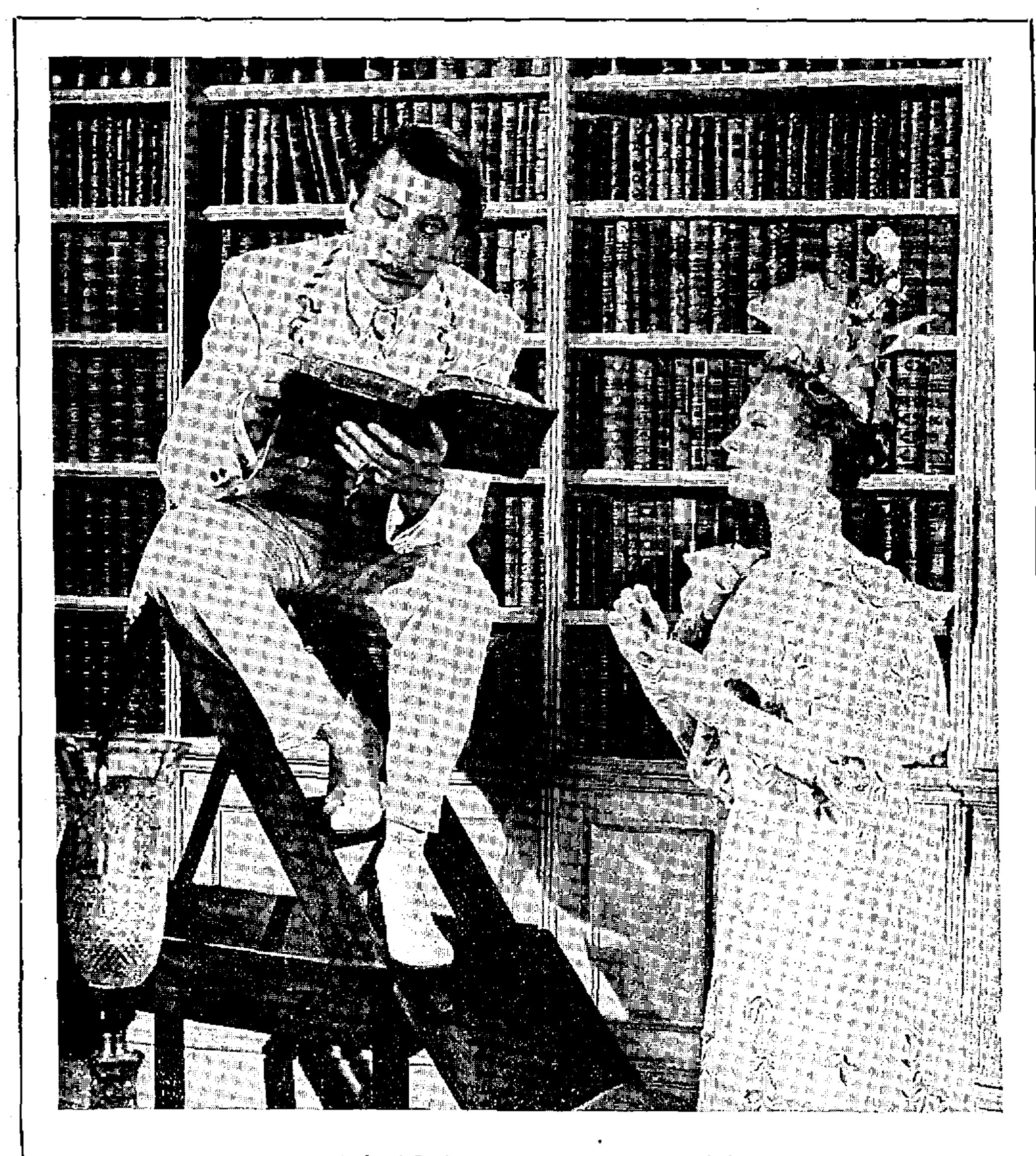
Jeff Chandler et Susan Cabot sont avec John Lund les vedettes d'AU MEPRIS DES LOIS *(The Battle at Apache Pass)* de Vincent Sherman, qui sort en exclusivité au Monte-Carlo (v.o), Cameo, Ritz, les Images, le Latin. *(Universal-International).*

• Le même Rossellini vient de commencer son sketch de *Noi donne,* avec Ingrid Bergman et son fils Roberto Rossellini. Les autres épisodes seront réalisés par Gianni Francioloni avec Alida Valli, par Alberto Lattuada avec Anna Magnani et Isa Miranda et par Luchino Visconti.

• Michelango Antonioni tourne *La Signora senza camelie* avec Lucia Bose qui a pris le rôle principal, refusé par Gina Lollobrigida.

• Dans *Terza Licco,* Lucianno Emmer va conter l'histoire d'une année scolaire. Les interprètes seront de véritables écoliers.

• L'Italie vient de perdre son plus grand philosophe, après J.B. Vico : Benedetto Croce (1866 † 1952). Il a marqué la pensée italienne et, par là, contribué à l'évolution de l'esprit européen. Ce n'est pas à nous de comparer son esprit à celui de Gœthe, comme vient de le faire le *Times* ou de lancer une édition spéciale comme le *New-York Times* qui parle du plus « grand philosophe vivant ». Bornons-nous à signaler sa position par rapport au cinéma : « Les distinctions entre les arts, poésie, musique, peinture, etc..., nous rendent service en nous permettant de classer — c'est-à-dire de considérer les œuvres d'art extérieurement — mais elles ne sont pas valables devant la simple réalité : chaque œuvre a une physionomie propre et toutes sont de la même nature, puisque toutes sont à la fois poésie ou, si l'on aime mieux, toutes sont musique ou peinture, et ainsi de suite. Donc,



Michael Redgrave et Joan Greenwood dans THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST *(Il importe d'être Constant)*, le nouveau film en technicolor d'Antony Asquith d'après la pièce d'Oscar Wilde *(J. Arthur Rank Organisation)*.

un film si on le sent et on le juge beau, existe de son plein droit, et il n'y a rien d'autre à ajouter » (1).

ANGLETERRE

• *Naissance d'une Nation* de D.W. Griffith a repassé à Londres au « Marble Arch Pavillon » avec un très grand succès.

• *L'Auberge Rouge* a été interdit à Londres par la Commission de contrôle public du London Country Council comme étant « susceptible dans son ensemble d'offenser les catholiques et à cause de certaines scènes qui constituent une offense particulièrement grave ».

(1) Lettre, BIANCO E NERO, IX, numéro du 10 décembre 1948.

SUEDE

• *Casque d'Or* est présenté à Stockholm sous le titre *Rencontre Sous les Etoiles*, et *Deux Sous de Violettes* est devenu *Le Pantalon de Dentelles*.

ALLEMAGNE

• A leur tour des cinéastes allemands veulent tourner un film sur Rommel.

• Dolly Haas qui fut une grande vedette du cinéma allemand d'avant-guerre a été engagée par Alfred Hitchcock pour *I Confess*.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III — Nº 19 — JANVIER 1953

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : RKO, Columbia, J. Arthur Rank Corporation, Fox, H-G. Weinberg, Métro Goldwyn Mayer, Jean Mitry, Archives de la Cinémathèque Française, Paramount.

R. C. Seine 326.525 B.



NOTRE COUVERTURE

Jean Peters et Marlon Brando dans *Viva Zapata !* d'Elia Kazan, fresque épique et passionnée sur la révolution mexicaine.

Michel Dorsday



MISOGYNIE du cinéma américain



I

La misogynie dans le cinéma américain ne date pas d'aujourd'hui. Mais aujourd'hui, elle prend des formes triomphantes. *Jusqu'à l'apogée que fut Monsieur Verdoux*, Charlie Chaplin a tué sous ses caresses et son génie les femmes qui dans ses films faisaient les tendres amoureuses. Il les tua mais il fut le seul. Un Josef von Sternberg, ouvrant le mauvais chemin aux apprentis-sorciers de l'amour, devait succomber sous la femelle tentaculaire qu'il avait créée, mythe qui se prénomma Marlène. Et Sadoul a pu nous dire : « Comme dans Frankenstein, le monstre anéantit son créateur. De *Cœurs brûlés* en *Shanghaï Express*, de *X-27* en *Impératrice rouge*, Sternberg sombra dans les

A droite, Pier Angeli dans *Teresa* ; à gauche, Agnès Morehead dans *Fourteen Hours*.

plumes et les dentelles d'une Marlène divinisée ». Parachevant l'action sociale qui acheminait doucement l'Amérique du Nord vers le matriarcat, les femmes, au cinéma, devenaient les reines incontestées. Si l'intermédiaire n'était pas possible, la création rapide du « star system » devait leur permettre, jusqu'à l'hystérie d'affirmer leur toute puissance. Rudolf Valentino — pendant que la machine américaine rendait aux hommes le travail de plus en plus dur — devenait leur jouet inconscient et malhabile. Elles le plaçaient sur un piédestal et il ne pouvait s'échapper. La propre puissance créatrice du héros n'était féconde que par la femme. Sans elle, il se trouvait privé d'intelligence et de force. Les admiratrices organisées en groupe emprisonnaient l'homme dans sa légende, et quand il leur semblait que celui-ci devenait agressif et cherchait la liberté, elles se muaient en vieilles filles sèches des Ligues de la Pudeur.

Pour la conquête d'une juste indépendance, la femme américaine n'allait pas essayer de trouver une harmonie avec le mâle, mais allait asservir ce mâle sur le terrain où il était encore le maître, le terrain des affaires. Cette conquête assurée et affirmée, elle se trouvait désorientée et indécise et le cinéma américain fut prodigue de femmes d'affaires en proie à des tourments mal définis parce que mal définissables. Elles finissaient toujours par succomber sous un amour édulcoré (longue tradition de films B comme *Take a letter Darling*) mais nous n'étions pas dupes du jeu. Dans la liberté sexuelle qui en résultait et que la femme américaine, et par conséquent l'homme américain, s'était donnée d'un seul coup, elle avait tué le plaisir. Le rapport Kinsey pouvait dire (et nous n'y ferons qu'un emprunt très précis à dessein) : « Si l'on considère les nombreuses femmes du niveau supérieur dont l'état est si défavorable aux situations sexuelles qu'il leur faut de dix à quinze minutes de la stimulation la plus attentive pour les amener à l'orgasme et si l'on considère le nombre assez important de femmes qui ne connaissent jamais l'orgasme de leur vie, il faut, naturellement, que le mâle ait une compétence tout à fait exceptionnelle à prolonger l'activité sexuelle sans éjaculer pour pouvoir créer une harmonie avec sa partenaire ». Frustré de cette harmonie, l'homme américain allait réagir avec violence et cette violence devait l'amener à comprendre — à travers, souvent, des théories psychanalytiques mal décantées — son peu de liberté devant la femme. Ses films allaient donner la mesure de cette violence.

*

Cette violence allait tout d'abord se manifester contre la femme la plus vulnérable, et *quand même* la moins tabou, la garce traditionnelle que l'Amérique avait reprise avec ses vieux tics, lui ajoutant les cheveux platinés sous les lumières crues, les robes satinées et les longues mains. Dans les grandes étendues de l'Ouest où la femme était rare, le cinéma fit une débauche rétrospective de filles conquérantes par leurs aigres chansons, par leurs jambes vendues très cher. L'histoire est typique et classée : dans la bourgade des hommes solitaires qui cherchent ou l'or ou le bétail, un malin marchand débarque quelques femmes et les convoitises s'excitent. Il est toujours pour triompher une fille bien en chair qui apprit à Frisco l'art des lèvres et des dentelles et qui s'apprête à gouverner par l'homme puissant et puéril qu'elle s'est attachée. Et tout cela dans les bagarres des saloons aux chansons langoureuses, où se mêle à plaisir le whisky et le sang, qui devaient s'enchaîner logiquement sur les boîtes de nuit nickelées où l'on jouait — dans les films policiers et criminalistes — du revolver sous les yeux impassibles des garces qui avaient hérité le fume-

cigarettes démesuré et dont un Charles Vidor s'apprêtait — sous des dehors respectueux, « on transforma, dit Sadoul du début du parlant, érotisme en fétichisme, en remplaçant le sex-appeal par la pin-up girl » — à démonter avec précision le mécanisme dans un film comme *Gilda.*

Tous les accessoires sont là de la convention : le music-hall et le bar rutilant, les lumières tamisées et le bel aventurier. Mais déjà le processus est inverse. Pris dans les rouages d'un sexe dénaturé et froid, l'homme emploie toute l'histoire à s'en détacher. Et l'on ne nous fait grâce d'aucun des artifices de Gilda pour le reconquérir. Ce que d'autres, même les plus malhabiles et les plus plats, essayaient de suggérer plus que de montrer, Charles Vidor nous l'étale avec complaisance sous le jeu d'adorer Gilda et de la diviniser. Ce que nous savons perd son charme et son efficacité, les moyens de l'héroïne en deviennent dérisoires, provoquant notre mépris et notre refus de la tentation. Nous pouvons refuser sans mal tout ce pouvoir révélé. Rita Hayworth en robe noire et brillante, où même les bras s'ornent de soie noire, peut se traîner, et pour la première fois, sans le clin d'œil de la bonne comédie jouée, peut se traîner offerte et haletante, définitive, aux pieds de Glenn Ford, le regard de celui-ci et le sien se confondent : il a perdu son mépris et sa désinvolture qui pourrait être une caresse, il ne garde plus qu'une pitié sans attendrissement et la pitié n'asservit pas.

Mais la ficelle était grosse et toute extérieure. La garce conservait son intégrité sentimentale. Il était donné à Orson Welles de mettre ses désirs au jour, de la forcer dans ses pensées secrètes et de lui assurer par ailleurs une beauté inégalable, pour mieux et définitivement la tuer. Ce fut *The Lady From Shanghaï.* Devant Orson, faussement complice, la dame dévoile son jeu, rêve tout haut ses phrases dans la symphonie, que répète mille glaces, de son admirable visage, de ses lèvres qui chantent sans presque s'entr'ouvrir, comme par magie. Le jeu est pour une fois vital. Son beau corps ne se détache plus de sa pensée : il lui faut réussir et gagner le monde une fois pour toute. Mais elle se prend à son propre jeu. Welles le solitaire a une misogynie dédaigneuse mais en même temps admirative. Il va forcer peut-être le destin mais il ne se mettra pas à sa place. L'homme comme la femme est seul, mais la femme a été trop belle, a trop voulu vendre cette beauté en en gardant, en fait, l'exclusif bénéfice, pour ne pas être anéantie, mais elle sera elle-même l'unique cause de sa mort. Demiurge, tous agissent par elle et sont solidaires devant elle; sauf celui qui a su voir. Mais il n'est donné à celui-ci que de se retirer du jeu, de fuir. Avec *La Dame,* Welles réussit paradoxalement le plus bel hymne à la femme qui soit, femme très irréelle, statue vivante aux vaines effervescences que Rita Hayworth rend divine. Ce n'est pas sans raison que partent, anonymes, dans la scène finale les coups de revolver entre la Dame et le mari infirme, corps identique aux multiples facettes, car plus encore que la garce, Welles a voulu détruire l'âme femelle qui veut, par des sortilèges larvaires, s'arroger les droits d'un esprit qu'il désire plus que tout garder libre pour des spéculations d'homme (les femmes dans ses films suivants ne seront plus que des comparses), ce qui ne signifie pas la fin d'une tradition de grâces que l'on dit féminine.

L'on restait là sans doute dans un domaine formel, où le contexte social était peu précis — bien que les lignes de force s'en soient facilement dégagées — mais ce n'était que les préliminaires d'une bataille très actuelle : la mise en accusation de l'épouse américaine. Joseph Mankiewicz devait dans un film très admirable, *A Letter to Three Wives,* qui nous vint sous le titre accapareur et vain de *Chaînes conjugales,* nous démonter maillon par maillon ces chaînes dont il ne devait rester que le fil invisible et implacable. Trois

femmes ont peur, et pourtant elles sont belles (il n'y a sur elle aucun des faux jeu de la chance qui puissent tromper notre optique ou par des destins particuliers, ou par des *natures* exceptionnelles), et pourtant ce sont les femmes de notre côtoiement quotidien. Elles ont peur : elles ont perdu ce qui pour elles, américaines, constitue leur *fonction* : la dignité d'être mariée. Mais les maris les ont quittées (ou plutôt l'un des maris mais, lequel ?) et pour la première fois se pose la question aussi angoissante qu'éternelle dans sa banalité : est-ce ma faute ? Non, il s'agit de tout autre chose. Pour la première fois également Mankiewicz a essayé de nous définir, justement, cette *fonction* de l'épouse



« ...La dame dévoile son jeu, rêve tout haut ses phrases... de ses lèvres qui chantent sans presque s'entr'ouvrir, comme par magie ». (Rita Hayworth dans *The Lady from Shanghaï*).

américaine, à laquelle ses héroïnes n'ont pas su correspondre. Et cela parce qu'elles ont été tentées non d'assurer leur destin avec ce qu'elles avaient choisi, mais, comme par hypocrisie, avec un immense refus des situations mauvaises de l'association et d'autre part une soumission obligatoire au social. *A Letter to Three Wives,* où passe toute la misogynie d'un homme et d'un milieu, ne s'attaque jamais à la femme *adultère,* vieux ressort que l'homme habituellement accusait, tribun superbe. Non : l'homme garde ici le scepticisme et l'ironie, et s'il ne se refuse pas absolument à la violence, elle n'est que pour affirmer une forme de son dégoût. Et c'est bien alors la grande amoureuse qui



« Welles le solitaire a une misogynie dédaigneuse mais en même temps admirative ». (Orson Welles et Rita Hayworth dans *The Lady from Shanghaï*).

n'accepte pas les barrières qui se trouve réhabilitée. Trois femmes ont peur, car un messager leur a apporté la lettre, et ce n'est pas la lettre d'un homme : une autre femme s'est désolidarisée de la mythomanie et du bovarysme de leur mariage, une autre femme, étrange personnage que dans le film l'on ne voit jamais, dont l'ombre se profile pour chacun des mâles comme la tentation, et cette tentation est reconnue bonne contre les morales du pouvoir. Mais qu'y a-t-il au dossier des accusées ? L'une se prit du jeu de l'ambition, et ce n'est pas la réussite qu'on lui conteste : l'on ne prêche pas ici l'angélique douceur des femmes au foyer ravaudant les chaussettes des guerriers fiers, il lui est refusé d'avilir l'homme dans sa condition d'associé, de s'en servir comme d'un pantin nécessaire. Il est refusé à Rita Phipps-Ann Sothern d'anéantir sous ses yeux les rêves de son mari qui a choisi, devant les morales de la jungle qu'elle préconise, devant le tout-pouvoir de l'argent qu'elle admire, les règles de la pauvreté dans une intelligence qu'il veut garder intacte. Et là sans doute Mankiewicz a toutes les mélancolies : il est de mystérieux endroits très rares qui doivent se trouver préservés du temps et du malheur, et il les voudrait ceux que l'on construit avec une femme que l'on aime. Sa mélancolie bientôt se trouvera désenchantement. L'Amérique est peuplée de petites filles qui cherchent la chaleur et ne la trouvent pas. Les unes la quémandent d'expériences les plus variées vers les hommes et vers les femmes, quelques rares autres — contre toutes les initiations verbales qui les veulent affranchir mais ne le peuvent pas car elle recouvre une morale puritaine du châtiment du plaisir — quelques rares autres détruisent à jamais en elle les possibilités de ce plaisir que le désir de l'homme bientôt leur fera rechercher, mais en vain. Sous les chapeaux et les robes qu'elle ne sait pas mettre, dans la maison qu'elle ne sait pas organiser, la vraie rupture de Déborah Bishop-Jeanne Crain et de Brad, le mari, est qu'elle ne sait pas faire l'amour. Toutes ses projections affectives se trouvent alors vaines. Elle veut jouer des jeux véniels qui la gardent à l'en-

fance. Elle ne veut pas jouir : sa liberté serait aliénée. Et c'est bien à elle d'avoir le plus peur de la langoureuse Addie Ross, la quatrième amie qui n'était pas au rendez-vous. Car pour Lora May que joue Linda Darnell, l'échec de son mariage était connu d'avance. Ce n'était d'ailleurs pas un mariage, mais la récompense officielle donnée au riche Porter de son beau corps qu'elle lui vendait après mille manœuvres. Sans doute, elle, Lora May, savait-elle faire l'amour, sans doute est-ce ce que Porter avait su dès la première rencontre et c'est pourquoi il avait voulu l'avoir. Mais maintenant il l'avait, du prix le plus cher et le plus définitif, et il n'était pas satisfait. Il s'apercevait que ce corps paré de fourrures luxueuses et joyeux de diamants et de perles aurait dû lui apporter autre chose encore et dans son âme de primaire, il se tourmentait, devant Lora satisfaite qui n'allait désirer la romance que le jour où elle se mettrait à aimer Porter, mais peut-être alors serait-il trop tard.

S'il fallait insister sur *A Letter to Three Wives* c'est qu'il est d'abord un admirable film sous des apparences badines, et qu'il fait une étrange synthèse de la femme américaine riche ou pauvre. Mais cette mise en accusation était loin d'être un phénomène particulier. Le tabou qui protégeait l'épouse était levé, déjà Wyler, dans *The Little Foxes*, s'y était attaché mais l'épouse gagnait encore une victoire, certes dérisoire, mais absolue. Je ne veux prendre de ce courant que deux autres exemples parce qu'ils furent tournés par les réalisateurs-types du film conformiste américain toujours bien fait, léché et doré sur tranche, tels que Curtis Bernhardt et Vincent Sherman entre autres. Avec *Payment*

« L'Amérique est peuplée de petites filles qui cherchent la chaleur et ne la trouvent pas ». (Jeanne Crain et Ann Sothern dans *A Letter to Three Wives* de Joseph Mankiewicz).



on demand (*L'Ambitieuse*) de Bernhardt, c'est l'argent qui est en cause. C'est par l'argent qu'elle désire trop que l'épouse sera mauvaise, c'est sur lui que porte son accusation. Bernhardt nous montre une Bette Davis avide et accapareuse mais toujours avec la justification de son *bon* droit. Il ne s'agit plus comme chez Wyler d'en faire un *cas*, mais un *type*. Le second volet, Vincent Sherman nous le donne avec *Harriet Craig* (*La Perfide*) où Joan Crawford est une autre accapareuse, pire peut-être, de l'espèce qui ruine l'esprit, l'accapareuse sentimentale. Elle veut comme ces araignées géantes tuer le mâle sous elle, pour qu'il reste son pantin fidèle et dévoué. Domination par le pouvoir de l'argent, domination par le pouvoir de l'esprit, les désirs de l'épouse américaine sont mis au jour. Mais dans les anciennes années, sur des airs de fox-trot, les femmes eussent réussi sur des badinages narquois. Maintenant, et ce sont les nouvelles leçons, les hommes comprennent et fuient. Pas plus que Bette Davis, Joan Crawford ne réussit. Mais il est significatif qu'Harriet Graig, son mari parti pour toujours, remonte, satisfaite malgré tout, dans la maison qu'elle a voulu exemplaire : rien n'y a changé. L'amour en est parti, mais dans ses ruines impeccables, Harriet Craig a le loisir d'admirer une institution, et de s'y reconnaître.

Le tabou le plus fort restait — et reste car il n'est guère anéanti — celui qui protégeait plus que la garce, plus encore que l'épouse, la *mère*. Nous ne pouvons indiquer encore que les balbutiements de cette prise de conscience. Le manque de recul nous oblige au fragmentaire. L'on peut dire malgré tout que, de la comédie comme *Behave Yourself* de George Beck où la mère joue le rôle éternel de gâte plaisir, au drame de l'inadaptation de l'homme qu'est *Fourteen Hours* (*Quatorze Heures*) d'Henry Hathaway, se dessine une forte tendance. *Quatorze Heures* est là très significatif : l'emprise néfaste de la mère hystérique et douloureuse (cette prise de conscience prend pied dans la psychanalyse) aboutit au suicide du fils. Bien plus, cette accusation renforce celle contre la femme, contre l'épouse, car c'est de n'avoir été ni une femme *normale*, ni une *épouse*, que la mère s'est trouvée en situation d'être mauvaise. L'aboutissement est logique et très clair. La *Térésa* de Fred Zinneman (et ce sera pour la mère notre conclusion) ira beaucoup plus loin encore ; non seulement l'emprise de la mère sur le fils sera néfaste pour celui-ci même (il n'arrive pas à s'adapter à cause d'elle) mais encore et beaucoup plus pour ceux qu'elle n'a pas choisis et qui en subiront les conséquences. Il est *capital*, que Térésa, justement, la petite belle-fille, ne soit pas dans le film une américaine qui eut su prendre son parti du mal et s'en venger plus tard — inconsciemment — sur les nouveaux enfants ; Térésa n'accepte pas, elle fuit (le happy-end est de circonstance, n'en tenons pas compte) la mère retrouvera son fils, ils pourront se déchirer et se haïr, Jocaste et Œdipe insatisfaits, se mordre et se détruire. La douce Pier Angeli a raison dans *sa fuite* : le palais est désert et misérable, et l'on n'y entend plus sur les sifflets et les fumées des usines monstrueuses que des plaintes écœurées mais éternelles.

MICHEL DORSDAY

(*A suivre*).

Jean Mitry



THOMAS H. INCE

Premier dramaturge de l'écran[1]

I

Si David Wark Griffith fut le premier poète d'un art dont il avait créé par ailleurs la syntaxe élémentaire, on peut dire que Thomas Ince en fut, lui, le premier dramaturge.

Ses recherches en effet ont porté sur la construction du scénario, sur la composition du thème original, sur les idées à exprimer — compte tenu des moyens dont il disposait — bien plus que sur les perfectionnements formels.

Comment il est arrivé peu à peu à dégager les principes fondamentaux de ce qui, grâce à lui et à quelques-uns de ses collaborateurs, va devenir le point de départ de tous les progrès apportés ultérieurement dans la composition du récit visuel, c'est ce que nous nous proposons d'examiner ici.

***

Deuxième fils d'un ménage d'acteurs peu connus (cadet de John et aîné de Ralph, tous deux devenus comme lui réalisateurs de films), Thomas Harper Ince, né à Newport (N.-Y.), le 6 novembre 1882, monta sur les planches aussitôt ses études terminées. A l'âge de 17 ans il débuta au « Standard Theatre » de New York. Alternativement chanteur, danseur, acteur, il parvint peu à peu à acquérir une certaine réputation, jouant dix années durant dans les théâtres de New York et dans de multiples tournées en province, passant de théâtres en music-halls, cumulant parfois les rôles d'acteur, de régisseur, d'impresario,

Ci-dessus, *The Coward*.

(1) Extrait d'une étude faite pour « La Cinémathèque française » à paraître dans LE BULLETIN DE LA RECHERCHE INTERNATIONALE DU FILM.

allant même, dans les petites villes de l'ouest, jusqu'à donner un coup de main pour le service des consommations — d'où la légende qui fait de lui un ancien garçon de café... (1).

Bien qu'il ait eu une influence considérable et que sa notoriété soit universelle, Ince est encore l'un des plus mal connus des grands hommes du cinéma.

En 1908, alors qu'il jouait dans *Heart Courageous* au « Broadway Theatre », il se lia d'amitié avec un acteur nommé William Hart. Cette amitié n'a pas été sans effets sur les destinées futures du cinéma, mais c'est seulement un peu plus tard qu'un de ses amis, Joseph Smiley, qui gagnait sa vie dans les studios beaucoup plus largement qu'au théâtre, l'incita à le suivre dans cette voie.

A vrai dire Ince avait déjà taté du cinéma. En 1906 il avait fait partie de la distribution de *Seven Ages*, film mis en scène par Edwin S. Porter à la Cie Edison et, dans le cours de l'année 1908, il avait paru aux côtés de Maurice Costello et de Florence Auer dans *Richard III* et dans *Macbeth* réalisés par John Stuart Blackton à la « Vitagraph ». Mais il n'avait pas donné suite à ces tentatives qu'il considérait comme accidentelles.

Introduit à la « Biograph », recommandé à la fois par Joseph Smiley et par Henry Salter qui tournaient fréquemment dans les films de Griffith, Ince débuta bientôt à raison de 50 dollars par semaine et tourna entre autres dans *The Cardinal's Conspiracy*, mis en scène par Frank Powell, à côté de Kate Bruce et Owen Moore, et dans *The Englishman and the Girl*, sous la direction de Griffith, avec Mary Pickford, Charles Craig et Frank Grandin. Quelques mois plus tard il interprétait le rôle principal de *His New Lid* réalisé par Frank Powell, avec Lucile Lee Stewart pour partenaire.

En 1911, Carl Laemmle, qui avait constitué deux ans plus tôt l'Imperial Film et le groupe Imp (Independant Motion Picture) avec Swanson et P.A. Powers, cherchait des metteurs en scène capables de diriger Mary Pickford et Owen Moore qu'il venait de ravir à la Biograph. William Ranous jusque-là son principal metteur en scène venait de le quitter et Joseph Smiley, pressenti, commençait à travailler pour la compagnie Lubin. Smiley parla de Thomas Ince « acteur et metteur en scène ayant une connaissance parfaite du théâtre ainsi que des vues originales sur le cinéma »... et mit les deux hommes en présence. Ince eut la chance de plaire et fut engagé sur-le-champ, d'autant que Laemmle ne pouvait résister au plaisir de ravir un atout de plus à la Biograph. Il eut pour mission d'organiser une partie de la production et de diriger avec la collaboration de George Loane Tucker les films de Mary Pickford et Owen Moore.

Cependant, Mary Pickford, influencée dans sa décision par Owen Moore, qu'elle avait épousé secrètement quelques semaines avant de quitter la Biograph, regrettait déjà le climat routinier de la vieille firme. Ince cherchait autant que possible à entourer ses vedettes de figurants et de seconds rôles dont le caractère physique répondait à l'allure de ses héros sans se soucier de savoir s'ils étaient comédiens ou non. Aussi était-il assez mal vu des acteurs professionnels. Mrs Smith, la mère de Mary Pickford (dont, comme chacun sait, le nom réel est Gladys Smith) ne cessait de se lamenter. Linda Arvidson Griffith raconte que celle-ci lui aurait dit un jour : « Que va-t-il advenir de Mary à cette lamentable Imp où il n'y a personne pour la diriger ?... Comment a-t-elle pu se laisser influencer au point de quitter Mr. Griffith pour 25 dollars de plus par semaine sans avoir consulté sa mère et que peuvent bien lui faire ces

---

(1) Ferri Pisani : « Le cinéma américain », Alcan, 1926.



L'auberge du Signe du Loup.

25 dollars si elle ruine sa carrière à tourner ainsi avec des charpentiers... » (2).

Aussi bien, peu après, Mary Pickford rompit son contrat et retourna travailler avec Griffith après un court stage à la Majestic où elle interpréta trois films sous la direction de James Kirkwood (*Little red riding hood — Prince Charming — Little Dorritt*). Il n'est pas inutile de dire que la Biograph qui appartenait au trust Edison (Motion Picture Patent) et qui avait la loi pour elle, furieuse du départ de sa vedette, fit poursuivre les producteurs et metteurs en scène de la Imp. Ceux-ci, dépourvus de licence, durent se réfugier à Cuba pour travailler tranquillement. Ajoutons que cette équipée, dont Mary et Owen profitèrent pour faire leur voyage de noces, faillit être interrompue par l'arrivée inopinée de Mrs. Smith flanquée d'un homme de loi. Elle voulait à tout prix faire casser ce mariage et ramener sa fille à la maison...

Ince, qui n'avait pu obtenir gain de cause auprès de la direction contre les protestations réitérées des acteurs jaloux de leur gagne-pain, profita d'une offre qui lui fut faite et passa en septembre 1911 à la Bison Life Motion Picture, fondée par deux exhibitors, Adam Kessel et Charles Bauman (3).

Après avoir tourné au studio d'Edendale un petit film comique qui comportait exactement 53 plans et qui fut réalisé en trois jours (*The New Cook*), Ince proposa à ses commanditaires d'aller s'installer dans l'ouest où déjà quelques firmes comme la Selig avaient transporté leurs studios en raison des conditions

---

(2) Linda Arvidson Griffith : « When the Movies were young ». E.P. Dutton C°, New York 1923.

(3) Voir note n° 1 à la fin de cette étude dans nos prochains numéros.

atmosphériques qui permettaient de travailler sans encombre d'un bout de l'année à l'autre. Il y voyait surtout la possibilité de tourner des films d'action dans des décors naturels impressionnants, sur le modèle de ceux qu'il avait vu faire par Griffith en Californie, dès 1909. Jusque-là tous les films de ce genre étaient plus ou moins truqués : Frank Boggs avait tourné pour la Sélig en 1908 *Hunting Big Game in Africa* dans les forêts de Chicago avec des animaux de ménagerie. Les rôles d'Indiens dans les films de Fred Balshofer ou de William Ranous étaient joués par des figurants dûment maquillés pour la circonstance et Griffith lui-même, qui fut le premier à aller tourner sur les lieux mêmes de l'action, n'employait que des acteurs.

Ince comprit l'intérêt qu'il y aurait à enregistrer sur place des histoires directement conçues pour le cinéma, dans lesquelles le décor naturel jouerait un rôle de premier plan et où les interprètes seraient moins des professionnels que des indigènes choisis pour l'authenticité de leurs traits. Il partit donc pour l'ouest avec son équipe de techniciens, après s'être entendu avec les frères Miller propriétaires d'un cirque dont la réserve, le « Ranch 101 », était située dans les montagnes, près de Santa-Monica, au Canyon de Santa-Inez. Là on procédait au dressage des chevaux et les acrobates, les jongleurs, y préparaient leurs numéros. Ince, moyennant une redevance de 2.500 dollars par semaine, s'assura la collaboration de toute la troupe qui comprenait un certain nombre de cow-boys, tireurs à la carabine, lanceurs de lasso et des Indiens authentiques rompus à l'art du spectacle. Dans la mesure où ils n'étaient pas en tournée ces artistes vinrent donc se joindre à ceux précédemment employés par la Bison Life (4). Quelques-uns devinrent les premières vedettes des films de Thomas Ince qui fit édifier ses studios aux abords du « Ranch 101 ». Parmi eux : Ann Little, Walter Edwards, Rhea Mitchell et Robert Stanton.

C'est ainsi que, d'octobre 1911 à septembre 1912 il réalisa dans la Sierra et dans les plaines avoisinantes une centaine de films qui portèrent la marque Bison 101. Ceux-ci, dont les plus longs n'excédaient pas 600 m., étaient tournés tantôt d'après des scénarios dont il était l'auteur, tantôt d'après des sujets proposés par d'obscurs collaborateurs, parfois d'après de petites nouvelles publiées dans des magazines populaires. Leurs anecdotes puériles ne s'embarrassaient ni de psychologie ni même quelquefois de simple vraisemblance, mais elles avaient l'avantage appréciable de présenter des types fortement accusés. Il ne convenait pas de prêter aux individus des complexités de caractère, encore moins d'avoir pour ressort des conflits psychologiques inexprimables autrement qu'en de longs sous-titres. Il fallait aller au plus simple, au fait brutal. Les personnages étaient définis par leurs actes. L'action, ramassée et concise, prenait un relief d'autant plus saisissant qu'elle était située dans un décor naturel grandiose qui lui donnait une apparence de vérité ou d'authenticité. Pour la première fois au cinéma l'anecdote, jusque-là située dans un cadre exotique qui n'était rien de plus qu'un décor, faisait place à un drame dont les mobiles, si rudimentaires soient-ils, se développaient en fonction d'un milieu donné.

Presque tous ces films s'inspiraient des événements de l'ouest américain, des aventures des chercheurs d'or et des pionniers de 1848. Beaucoup cependant avaient pour cadre certains épisodes de la guerre de sécession autour desquels on brodait une anecdote plus ou moins vraisemblable. Comme nous le verrons pour les films de la Triangle, les films produits par Kessel, Bauman et Aitken

(4) Voir note n° 1 à la fin de cette étude dans nos prochains numéros.

se donnèrent pour mission de réhabiliter les sudistes aux yeux du grand public américain. Sans doute y eut-il de la part de certains réalisateurs une évidente sincérité, mais on ne saurait oublier que si les producteurs appartenant au trust étaient soutenus par l'industrie de Pittsburg, de Chicago et de Philadelphie, les Indépendants, pour pouvoir lutter à armes égales, eurent recours à des intérêts adverses. Ils trouvèrent le soutien qu'ils cherchaient auprès des banques représentant les industries du textile, du tabac, du sucre et du pétrole, bref tous les intérêts sudistes.

En attendant, les Bison nous montrent les Nordistes sous un jour constamment défavorable. Les Sudistes au contraire y sont généreux, chevaleresques... et toujours vainqueurs.

Le premier et l'un des meilleurs de cette longue série, *Across the plains*, retrace pour la première fois au cinéma le rush des chercheurs d'or vers la Californie en 1848. Parmi les plus intéressants, *A Mexican Tragedy* évoque un épisode du soulèvement de Pancho Villa et de Madero. On y voit un espion fédéral influencer le chef des révolutionnaires et parvenir à faire stopper la révolte. Ce fut l'un des premiers films de propagande tournés par Ince. Dans *The Clod* (*Le Péon*) l'auteur développe la thèse que seule la tyrannie infligée aux péons par le gouvernement mexicain a suscité leur soulèvement. Malheureusement il tourne court en montrant les paysans devenant fous à cause de la révolte et fuyant devant celle-ci.

***

En 1912 Ince, assuré d'un réel prestige grâce à l'énorme succès des Bison 101 voulut élever le niveau de sa production. Ces petits films lui avaient permis de connaître les limites et les possibilités de son art, autant que les siennes propres. Il s'agissait maintenant de remplacer Louis Boussenard, Arnoult Galopin et José Moselli par Jack London, Bret Harte, Stewart Edward White ou James Oliver Curwood, de poser des caractères vraisemblables dans une intrigue solidement charpentée.

Divers événements allaient lui permettre d'arriver à ses fins, notamment la petite guerre que Bauman et Kessel se livrèrent de juillet à septembre 1912, dite « guerre des Bisons ». Le premier en effet, qui revendiquait les droits exclusifs de cette production, voulait qu'elle fut distribuée par le consortium Universal dans lequel il avait des intérêts. Le second, au contraire, voulait traiter avec la Mutual (5). A tel point que les gens d'« Universal », dont les studios étaient voisins, venaient jeter le trouble au cours des prises de vues, espérant ainsi se rendre maîtres de la situation. Ince, qui laissait de plus en plus à son assistant Francis Ford (6) le soin de réaliser les Bison 101, en profita pour abandonner cette production et, d'accord avec Kessel, constitua la Kay-Bee.

Comme il fut convenu de ne plus tourner que dans l'ouest, à Inceville (nom donné aux studios du Ranch 101 et à ses dépendances); les studios Reliance de New York et la marque même furent vendus à Harry E. Aitken en octobre 1912. La Kay-Bee (transcription phonétique des initiales de Kessel et Bauman) n'était donc que l'ancienne production Reliance passée sous le contrôle de Thomas Ince, considérablement agrandie et transportée avec tous

(5) Voir note n° 2 à la fin de cette étude dans nos prochains numéros.
(6) Francis Ford, frère aîné de John Ford, tourne aujourd'hui dans les films de ce dernier.

ses effectifs de New York en Californie. Les deux groupes Domino et Broncho qui constituaient la Reliance y furent conservés avec leur dénomination respective. Ince qui, dès lors, devait s'efforcer d'illustrer des thèses sociales ou d'exprimer des idées à travers des conflits psychologiques réservait le groupe *Domino*, devenu Kay Bee Domino, aux films « d'idées ». La Kay Bee Broncho allait grouper les films d'aventures et les drames du Far-West (7).

Pour ceux-ci Ince se proposait d'aborder un genre nouveau et de créer à cette fin un art absolument neuf.

En 1911 la Sélig avait lancé à grand renfort de publicité un véritable cow-boy, Tom Mix, dans une série de films qui obtenaient un succès considérable. D'autre part, G.M. Anderson, l'un des fondateurs de l'Essanay, tournait depuis 1910 une quantité de petits films dont il interprétait le rôle principal. Ceux-ci figuraient autant d'épisodes variés illustrant les exploits d'un héros imaginaire. Cette série fameuse, les « Broncho-Billy », en créant les premiers caractères stéréotypés de l'ouest américain, n'avait pas peu contribué à établir la légende du cow-boy sans peur et sans reproches, chevalier du désert et justicier du Far-West, à forger un véritable mythe à partir des figures déjà célèbres de Buffalo Bill, Jesse James, Kit Carson ou Billy the Kid.

Mais Anderson n'était pas un cavalier émérite et son personnage, épais et lourd, n'avait pour théâtre de ses exploits que des horizons ne dépassant guère les environs de Chicago où se trouvait le studio Essanay.

Tom Mix, au contraire, était un authentique cow-boy, un « ranger » dont les exploits, bien réels, avaient défrayé la chronique de l'ouest. En 1911, avec trois de ses compagnons il était parvenu à capturer le célèbre bandit Shont, terreur du Far-West, après avoir tué dix de ses hommes attirés dans un traquenard. Les survivants furent ramenés attachés en file indienne à la queue de son cheval...

(7) « Broncho » est la dénomination des chevaux sauvages au Far-West.



Celle qui paie.



Celle qui paie.

Ses premiers films, *Life in the Ranch in the Great Southwest, Training Wild Animals, The Stagecoach Diver and the Girl,* etc..., réalisés par Frank Boggs, puis par F.J. Grandon après la mort accidentelle du précédent, en même temps qu'ils exaltaient l'aspect héroïque du cow-boy avaient ce caractère d'authenticité souhaité et poursuivi par Ince. Leur seul défaut était un manque à peu près total de construction dramatique. Tom Mix ne devait par tarder d'ailleurs à verser dans le poncif, ses films n'ayant bientôt plus pour eux que le dynamisme facile des poursuites et des galopades autour d'histoires puériles reprises à satiété.

Ince conçut donc le projet de tourner lui aussi une série de films ayant pour personnage principal un héros du Far-West interprété par le même acteur. Sans perdre contact avec la réalité vivante ni faire bon marché des ressorts psychologiques, il mettrait en valeur un caractère vrai dans des situations vraisemblables et ferait de son héros une sorte d'archétype incarnant les vertus des « chevaliers du désert ». En donnant d'autre part une progression dramatique à des histoires susceptibles de captiver l'intérêt du public, il conduirait le spectateur jusqu'à la « geste de l'homme » qui devrait être sensible à travers les actes d'un héros pour lequel la nature inclémente, autant qu'un climat social fait de luttes incessantes, représenteraient la difficulté à vaincre, tout ce par quoi et grâce à quoi l'homme se surmonte et parvient à sa propre signification. Il élèverait ainsi son personnage et ferait de la légende avec de l'authentique.

Justement Anderson venait d'abandonner les « Broncho-Billy » pour se consacrer exclusivement aux destinées commerciales de sa firme. Avec son associé, G.K. Spoor, il orienta toute sa production vers le comique et l'on ne tourna plus chez Essanay que des burlesques avec Wallace Berry et des comédies avec Francis X. Bushman.

Pour ce cow-boy' de légende Ince cherchait un acteur capable d'imposer un personnage et sachant parfaitement monter à cheval. C'est alors qu'il se souvint de William Hart, son camarade du « Broadway Theatre », dont le visage était de nature à marquer un type bien défini et qui, ancien élève de West Point, était rompu aux exercices équestres.

Hart cependant ne pouvait se libérer de ses obligations théâtrales sur-le-champ. En attendant, hormis les comédiens qui faisaient partie de la Reliance, c'est-à-dire Charles Ray, Louise Glaum, Bessie Barriscale, Hershall Mayall, Howard Hickman, et les metteurs en scène Reginald Barker, Charles Miller et Scott Sidney, Ince engagea : Jerome Storm, Frank Borzage, William Desmond, Mildred Harris, Clara Williams, Grace Cunard, Margaret Thompson, William H. Thompson, Elizabeth Burbridge, Ethel Grandin, Gertrude Claire, Enid Markey, Winnie Baldwin, Leona Hutton, qui vinrent se joindre à la troupe employée précédemment.

The Typhoon, pièce de l'auteur Hongrois Melchior Lengyel, qui remportait alors un très gros succès à Broadway, avait attiré l'attention du public sur certains traits psychologiques de la race jaune et mis à la mode les caractères orientaux. Reginald Barker, ayant remarqué dans quelques représentations privées un jeune acteur japonais du nom de Sessue Hayakawa, le signala à Ince qui le fit engager aussitôt avec sa femme Tsuru Aoki.

Ince entreprit alors les premier films de la série Domino et tourna notamment *For Freedom of Cuba* (*Pour la Liberté de Cuba*), *The Nemesis* (*Les dieux de vengeance*), premier film de Sessue Hayakawa, et surtout *Custer's last fight* (*Le Dernier Combat du Lieutenant*) dont le thème devait être repris par Raoul Walsh en 1942 (*They died with their boots on : La charge fantastique*).

Le scénariste de tous ces films était C. Gardner Sullivan qui, pendant plus de dix ans, allait être le plus précieux collaborateur de Thomas Ince et qui mérite une large place dans l'histoire du cinéma de cette époque.

Né à Stillwater (Minnesota), Gardner Sullivan, après avoir été journaliste à Chicago, Cleveland et Philadelphie, devenu chef d'informations du NEW YORK DAILY, avait, dès 1911, écrit de petits scénarios pour les sociétés Lubin et Edison, parmi lesquels *Her Polished Family*, qui lui fut payé 25 dollars. Après de nombreux déboires, ayant difficilement appris le métier de scénariste, il écrivit le scénario de *Custer's last fight* et l'envoya à Ince dont les films avaient retenu son attention. Celui-ci, intéressé par ses qualités diverses, l'acquit aussitôt pour une somme de 35 dollars. Gardner Sullivan écrivit alors une dizaine d'autres scénarios qui furent retenus et tournés après de légères modifications. Parmi ceux-ci figure *For Freedom of Cuba* qui marqua les débuts d'une longue et heureuse collaboration. S'il ne fut pas le premier en date des écrivains de cinéma (Frank Woods, Stanner Taylor, Lannier Bartlett, George Tervilliger, George Hennesey, Epes W. Sargent, Bannister Marwin, Van Dyke Brookes, ayant bénéfice d'antériorité) il fut du moins le premier véritable auteur de films, c'est-à-dire de drames conçus non seulement en vue de leur expression par l'image animée mais construits à partir des données et des moyens spécifiques du film.

En 1913, devant accroître sa production, Ince éleva ses assistants au grade de metteur en scène. Hormis ses propres films il contrôlait désormais les réalisations de Reginald Barker, Scott Sidney et Charles Miller ainsi que celles de ses anciens assistants Francis Ford, Walter Edwards et Raymond B. West.

Au cours du second semestre William Hart qui jouait dans *Trail of Lonesome Pine* au Broadway Theatre, libéré de son engagement théâtral, put entreprendre les premiers films d'une série qui allait être fameuse et qui fut bapti-



David Garrick, film Paramount de Frank Lloyd (1915) où l'influence d'Ince est notable.

sée — en France tout au moins — série *Rio Jim*, du nom donné au héros de ces aventures (lesquelles n'avaient d'autres liens entre elles que cette identité figurative).

Tous ces films — ou presque tous — furent réalisés par Reginald Barker qui avait été le collaborateur de G.M. Anderson à l'Essanay. Le premier d'entre eux fut *The Passing of Two Gun Hicks* (*Rio Jim le fléau du désert*). Son action rapide, brutale, ramassée, violente même, en fait l'un des meilleurs de cette première série tournée en 1913.

Ince naturellement revoit tous les scénarios. Avec Gardner Sullivan il corrige, rature, reprend et met au point les découpages qui doivent être réalisés *tels quels*. Aucune modification ultérieure n'est tolérée. Il surveille de très près le travail de chacun, fait recommencer les scènes qu'il juge insatisfaisantes et, en dernier ressort, contrôle le montage pour lequel ses indications sont formelles.

Avant 1915, ses collaborateurs ne sont que de simples exécutants. Ce sont des techniciens qui doivent réaliser les films dans des conditions prévues, parfaitement définies, et diriger les acteurs comme il convient. Leur liberté relative n'a pour cadre que la mise en scène, au sens le plus restrictif du mot. Le scénario (c'est-à-dire le découpage), comme le montage, sont presque exclusivement le fait de Thomas Ince.

JEAN MITRY

(A suivre).

Pierre Kast

Un technicolor pascalien

à propos de L'OUVRE-BOITE de Jacques Audiberti et Camille Bryen et de LYDIA BAILEY de Jean Negulesco.

La littérature anglo-saxonne pour dames de la bourgeoisie, Daphné du Maurier, Bromfield, Mazo de la Roche, Margaret Mitchell, Kathleen Windsor, et, en somme, John Steinbeck, est une denrée fort demandée, une solide valeur de fond dans le commerce du livre ; je ne m'intéresse guère à ces ouvrages d'où s'exhale l'odeur persistante des vertus de Monsieur Pinay, mais enfin, j'ai quelquefois la grippe. Il y a une littérature de chemin de fer ou de maladies bénignes ; quand je m'inventais des angines pour ne pas aller au Lycée, je me laissais glisser dans le Loti, le Farrère ou le Duhamel. L'automne a été mauvais ; entre Tercinol et Synthol, j'ai donc absorbé deux forts volumes sans coquette couverture glacée, d'un monsieur Kenneth Roberts, intitulés *Lydia Bailey* et, pour y retrouver avec surprise deux de mes passions violentes, Toussaint-Louverture, et les pirates barbaresques réunis par un adroit tour de passe-passe.

Un bonheur n'arrive jamais seul. Un film en couleurs de Negulesco, tiré de ce livre fut projeté la même semaine. Par goût, déjà, j'aime le technicolor pour son comique implicite, pour la réjouissante euphorie qu'il procure ; si on y ajoute des bateaux, une révolte d'esclaves et une cérémonie vaudou, je suis client. L'honnêteté m'oblige à passer aux aveux : *Lydia Bailey* est un film déconcertant. Peu de racisme, très peu de méchants sauvages. Toussaint-Louverture devient un savoureux, mais sympathique, mélange du pandit Nehru et de Mao Tse Tung vu par Robert Payne ; un athlète noir cite Platon à un jeune Américain, éberlué, évidemment ; et les planteurs français, sanguinaires mainteneurs de l'ordre, cousinent d'assez près avec les colons de Casablanca et de Tunis que nous découvrons dans nos journaux habituels.

On se pose donc des questions, si graves qu'elles dépassent ce film finalement anodin ; car tout s'y ramène à un faux spectacle de Katherine Dunham, et déjà le vrai ; tout se passe comme si les fabricants d'objets-films de ce type ne se rendaient pas compte de ce qu'ils disent. Ils adaptent, voilà tout. Et comme on ne saurait penser de ce monsieur Kenneth Roberts qu'il a un esprit subversif, ils sont tranquilles. La matière historique, fournie en prime, s'est défendue comme elle pouvait.

***

La première question concerne le mécanisme de l'adaptation. Généralement, on n'a jamais lu les romans dont les films américains sont tirés, car, inversant le principe de l'adaptation des best-sellers, les éditeurs français des traductions de ces romans comp-

tent sur les films pour les lancer. Voilà le côté intellectuel des Européens. Les hasards conjugués de la grippe et l'édition m'ont fait lire le roman de Lydia Bailey avant de voir le film. Curieuse expérience. En France, l'adaptateur, artisan confortablement payé, travaille aux pièces et à l'inspiration. Comme Cuvier, d'un os inconnu, il fait un bestiau du secondaire, une créature nouvelle. Les adaptateurs américains en sont au stade industriel ; ils travaillent au bureau, après avoir pointé ; en outre, ils ont un respect des textes originaux, qui ne sont d'ailleurs en aucune façon respectables. Leur truc semble, d'après *Lydia Bailey*, assez commode : tenir compte de l'âge mental du spectateur, en supposant qu'il est encore inférieur à celui du lecteur.

Exemple, ce *Lydia Bailey*. Le planteur français, raffiné, car il a des manchettes, obstiné, car il tient à ses bénéfices, et cruel, car il coupe la parole à sa fiancée, est muni de deux enfants, dans le roman. Deux enfants ? quelle complication : il n'en reste qu'un, et il meurt vite. Il y avait, en gros cinq partis, dans la grande insurrection de Saint-Domingue : trois racistes, les légitimistes français, les mulâtres, les noirs, un impérialiste, les bourgeois français thermidoriens, et un jacobin, le parti républicain nationaliste et progressiste de Toussaint, toutes couleurs mêlées. Kenneth Roberts supprime les mulâtres, — et les adaptateurs, les légitimistes. S'il ne reste que trois partis, les blancs, les noirs extrémistes, et Toussaint, on ne comprend plus rien aux événements. Peu importe, car l'incendie nocturne de Cap-François est réussi. Quelques touches de détail viennent parfaire l'ensemble : dans le roman, le méchant Denalines est le chef du parti noir extrémiste. Après tout, laissons à M. Roberts la responsabilité de ses affirmations. Mais Denalines est le héros officiel et complet de la république d'Haïti. Attention, diplomatie. Ainsi, le chef des tueurs nègres, pour faire couleur locale, s'appellera-t-il « Mirabeau ». Il suffisait d'y penser. Je passe sur un consulat des Etats-Unis à Port-au-Prince, inspiré de l'actuelle ambassade des U.S. à Taïpeh, Formose, ou à Fusan, Corée — et sur l'escamotage de la seconde partie du roman, qui se passe à Tripoli, où, en 1810 environ, la flotte américaine fait et défait des beys à coups de canons et d'intrigues ; on voit où tout cela eut mené.

Le processus de grossissement systématique des ficelles romanesques se défend sans doute dans la perspective de l'industrie du cinéma. Pour ma part, je ne l'avais jamais aussi clairement vu — car si, au cinéma, la Chartreuse doit devenir du Zévaco, que va devenir le Zévaco ? Il semble que depuis une dizaine d'années, depuis *Citizen Kane*, exactement, le scénario « bien goupillé » orgueil des maîtres-artisans français, ou des industriels U.S., soit devenu une manière de brontosaure, à la fin du crétacé. Il vit encore, mais le cœur n'y est plus. Ces mécaniques bien huilées suscitent encore l'admiration ou l'étonnement des visiteurs du dimanche; mais ni *Verdoux*, ni les *Amberson* ou *L'enfance de Gorki* ne pourront être empaillés au même rayon.

En fait, bien plus que la simplification et la mécanisation dramatiques, ce sont les rapports du cinéma et de l'histoire, ou, si on veut, une certaine « pascalisation » de l'histoire, qui posent les questions les plus embarassantes. Il y a bien des romans historiques, pourquoi n'y aurait-t-il pas des films historiques. Le principe est le même, juste un peu grossi comme il se doit quand on s'adresse à des ilotes. C'est celui de Pascal et de la police. Opérez le nez de Cléopâtre, arrêtez les meneurs, et le cours de l'histoire change de lit. D'ailleurs, le lit, très important. Ferrets de la reine, fistule du roi, espions atomiques ou saboteurs Trotzskystes participent d'une même et frénétique surestimation du rôle de l'individu dans l'histoire, dont le caractère sournoisement spiritualiste n'échappera à personne. Il faut Tolstoï peignant la bataille de Borodino, ou Valéry recevant un certain Pétain à l'Académie française, pour prétendre que ce ne sont pas les intuitions géniales des maréchaux qui font et défont les empires.

La question n'est d'ailleurs pas si simple. La boussole du matérialisme dialectique, dans les remous de l'agitation et de l'action quotidienne, s'est brutalement dirigée vers le septentrion de l'héroïsme individuel ou l'inspiration géniale du chef comme moteurs principaux de l'histoire. André Bazin a fort bien analysé l'hagiographie officielle cachée derrière le *Troisième coup*, et autres. Au surplus, ce n'est pas mon affaire de décider si ce sacrifice à l'efficacité supposée se justifie au niveau des himalayas de l'idéologie.

Une chose me paraît simple, et quotidienne, le lien nécessaire qui existe entre l'amok colonialiste et policier que je rencontre le matin dans mon journal, et la conception de l'histoire qui est implicite dans l'*Espion*, le *Cardinal Midzensty*, les *Fils des mousquetaires* ou *Lydia Bailey*. Le déterminisme statistique de Dos Passos, de Cholokhov, ou de l'Engels de la guerre des paysans, — le drame de Gœtz à la fin du *Diable et le Bon Dieu* qui doit choisir pour ou contre son temps, n'ont, bien sûr, aucun équivalent cinématographique, pour une simple raison de sanction sociale. Non seulement on n'imagine pas un film dont le sujet serait le rôle des colons français dans les abattoirs tunisiens, malgaches, vietnamiens ou tunisiens, — mais, pas même, un film sur le repliement et la myopie économique de la bourgeoisie française, dans son propre pays.

Tout film historique réalisé dans les conditions actuelles suppose une éclipse totale des phénomènes économiques ou sociaux déterminants, une éclipse partielle des circonstances politiques non conformes à l'interprétation traditionnelle, mallétisaacienne, ou bainvillesque des faits au profit d'une mystification sur le rôle de la volonté des individus.

Dans cette disgrâce, le néoralisme de *Onze heures sonnaient* ou d'*Umberto D*, quand il ne verse pas dans le bucolisme, apparaît malgré les limites du point de vue descriptif, comme la seule manifestation d'une conception lucide de l'histoire. J'ai horreur du mot témoignage, — disons donc, comme cela s'impose par exemple pour *Los Olvidados*, —



Lydia Bailey
de Jean Negulesco.

Lydia Bailey
de Jean Negulesco.



le « constat » est un des rares moyens d'échapper aux impostures de l'historisme, au cinéma.

***

« D'instinct, Loup-Clair sentait que le commissaire et, avec lui, tout le vaste, vague, obscur, et minutieux système policier, comptaient sur le hasard, au fond, et sur l'avenir, pour que fut précisé l'état civil de la suicidée. Il sentait, d'instinct, que si « la police n'oublie jamais » ce n'est point tant que ses membres, nuit et jour, suivent les affaires... mais parce que des circonstances surgissent toujours, prévues en masse dans l'imprévu de leur détail, en raison d'une certaine monotonie générale du monde humain, et c'est un évadé de Clairvaux qui se trouve, dans le Nord, par exemple, nez à nez avec le gendarme Bellequêche. Celui-ci se dispose à lui demander l'heure. L'autre, affolé, tire. De la sorte, on le reprend forcément » (1).

Je lisais ainsi tranquillement le plus beau roman que j'aie lu cette année, *Marie Dubois* d'Audiberti, quand je me retrouvais devant cette irritante démangeaison: ainsi la police, qui pour les autres, et dans un état policier comme la France, ou les concierges même, les hôteliers, et un bon nombre de littérateurs sont indicateurs, secrète vers l'extérieur une conception pascalienne du monde, applique à usage interne la sagesse du déterminisme statistique. Ainsi, les prestiges de Sherlock Holmes, d'Hercule Poirot et de la matière grise n'auraient pas cours auprès des supermen de la Tour Pointue. Et j'admirais la rencontre d'Audiberti et du Huston d'*Asphalt Jungle*.

La lecture de l'*Ouvre-boîte*, colloque abhumaniste d'Audiberti et Bryen devait aussitôt après me plonger dans une bien plus grande perplexité. Je passe sur les satisfactions profondes de mes tics favoris : « de l'histoire vue par le cinéma à travers les actualités

(1) AUDIBERTI, *Marie Dubois*, p. 113.

on ne retient que des parapluies ou des coureurs cyclistes ». « L'annale historique n'est plus logique mais caprice, cache-cache, colin-maillard, cigarettes-Montgoméry, coréens-glacés. Hegel, le mécanicien des identités, n'est plus en état d'arrêter son tortillard à Waterloo. » (2) Sinon de cette manière, tout cela, déjà avait été dit. Qui peut savoir si le mépris de Sartre pour le cinéma n'est pas dû à la situation de fait du niveau mental des films, en alliance étroite, en symbiose avec un appareillage technico-économique écrasant. Qui peut décider si le distributeur qui affirme que son public aime la soupe malodorante de *Dom Camillo*, et en exige la suite, à tort dans l'absolu, puisque dans les faits, et compte non tenu d'erreurs symétriques ainsi importantes, tout se passe comme s'il avait raison.

Le plus excitant pour l'esprit, du colloque Audiberti-Bryen était une petite phrase terminale : « comment tenir pour la Clio humaine, quand on soupçonne l'existence d'une Clio des Mammouths et aussi, d'une des rats... »

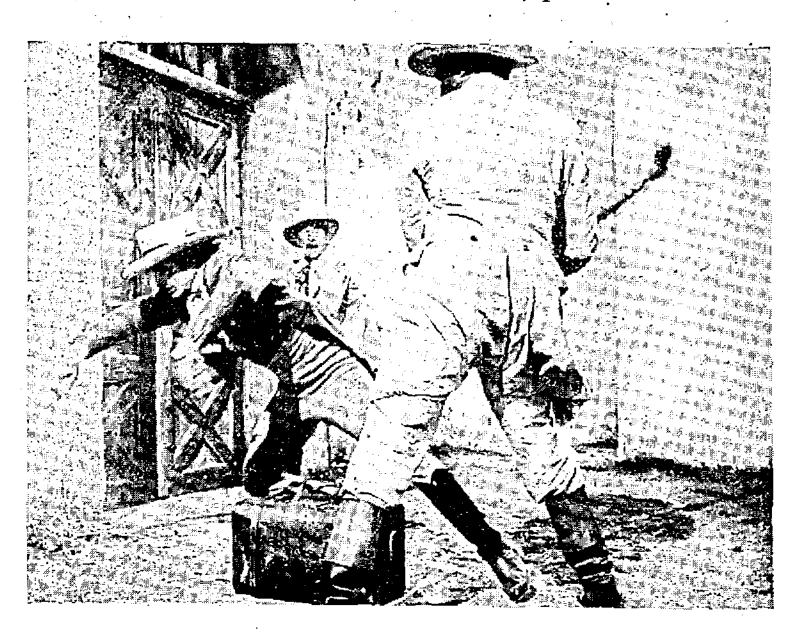
On peut dire qu'il s'agit là d'une préoccupation nouvelle de l'absurde ; que cet abhumanisme est une reprise de Sisyphe. C'est s'aventurer sur des hauteurs où je ne peux pas suivre. Le mythe de Sisyphe dans sa pesante gangue de perfection littéraire brevetée, me rebute légèrement. Je crains de ne plus savoir de quoi on parle. Quand Audiberti et Bryen blaguent sur la science-fiction, et le dérisoire de la prééminence de l'homme, premièrement je m'amuse, deuxièmement je comprends de quoi on parle, et enfin, je vois à quoi cela peut correspondre au cinéma. Tout pour être heureux.

Cela veut dire, au cinéma, la destruction de toutes les bulles de savon de la bonne conscience, de l'optimisme civique ou sexuel. *L'ouvre-boîte* aide à prendre conscience de la différence entre le *Faucon Maltais* et *Détective Story*, entre *African Queen* et *Il est minuit, Docteur Schweitzer* comme entre les 3 Tunisiens fusillés un petit matin d'il y a quelques semaines et le docteur Schweitzer lui-même. La façon de raconter l'histoire dans des films prend à la lumière de la dérision abhumaniste, un sûr aspect comique. Comme cela se trouve : il y a longtemps que *Quo Vadis* ou la *Reine de Saba* nous font plus rire que Bop Hope ou Toto. Il n'y avait erreur que sur le ressort de ce rire libérateur.

Confusion, plutôt. Du fait que les mauvais films de music-hall en technicolor sont beaucoup plus agréables à voir que les bons, on pouvait déduire une théorie assez



(2) AUDIBERTI et BRYEN, *L'ouvre-boîte*, p. 84.



Lydia Bailey de Jean Negulesco.

fragile sur le sain optimisme du ridicule. Ou encore, une théorie du complexe de supériorité assouvi à bon compte, et ainsi de suite. Le point commun fréquent de ces films et des films historiques, l'emploi de la couleur à la manière de la peinture représentative académique, ne suffisait pas à tout expliquer. Ainsi le ressort n'est pas le ridicule, mais le dérisoire, pas le grotesque, mais le sinistre. Le « Vu de Sirius » de la sagesse des nations est devenu tragi-comédie.

***

On a fait beaucoup de plaisanteries sur Sartre, la liberté et l'engagement, si bien que les spécialistes seuls osent entrer dans les discussions de niveau élevé : les éditorialistes du Figaro, pourtant descendent hardiment dans l'arène, et mon bon confrère en critique cinématographique, Maurice Feltin archevêque et cardinal, donne de la mitre et de la crosse pour défendre les huguenots Schweitzer et Fresnay. Il y a de quoi hésiter, au moment d'élever le débat, pour déclarer qu'il y a en conclusion un bon cinéma, le démystificateur, et un mauvais, le mystificateur. Quel confort, si une classification de ce genre pouvait marcher.

Je suis assez d'accord qu'il n'y a pas de bons romans antidreyfusards, pas de grande œuvre à la gloire de la tyrannie. Mais les films ? Ce n'est pas la moindre des conséquences de l'esclavage économique du cinéma. Comme les films sont des objets, leur qualité d'objet peut s'apprécier séparément. On peut admirer dans *Détective Story* par exemple, la belle ouvrage, sans s'arrêter à l'odieux de sa signification. L'enquête des CAHIERS DU CINÉMA sur la critique danse devant mes yeux : au nom de quoi, à cause de quoi est-ce que je préfère *Détective Story* à *Buridan, héros de la Tour de Nesles*, ou même, ou surtout aux tout petits films optimistes, sains et constructifs consacrés au bon peuple de nos gais faubourgs ?

L'attitude qu'on a devant l'histoire me paraît bien une pierre de touche ; *Le diable et le bon dieu* me paraît bien ce qui au théâtre en exprime le mieux l'aspect tragique. En principe, j'aimerais donc bien un beau film historique. Une belle figure, Toussaint-Louverture. Un beau sujet, la Libération de Saint-Domingue par les esclaves révoltés. Un beau décor : le mystère vaudou ; d'étonnantes convulsions politiques... etc. Est-ce par hasard, qu'à l'autre bout de la machine, sort *Lydia Bailey ?*

PIERRE KAST.



Lydia Bailey de Jean Negulesco.

André Bazin



Sans amour (épisode français) de Michelangelo Antonioni.

Les films changent, la censure demeure

1929. FILMS SOVIÉTIQUES

Il nous paraît intéressant d'apporter à la monographie de Jean Quéval sur la censure en France depuis la guerre les deux documents suivants :

« La Liberté dans tous les domaines en France ? Hélas non, rien n'est plus faux, et la censure repoussée victorieusement sur le terrain littéraire et théâtral, et par tous les arts en général, rebondit avec un fanatisme bien déplacé sur le cinéma.

Rien n'est plus craint ici, que le film russe, qui représente, aux yeux des censeurs français, l'incarnation de tous les vices imaginables, et l'on a décidé tout simplement d'interdire toutes les bandes soviétiques, puisque les Russes n'importent pas la production française ».

De quand et de qui est ce texte qui pourrait être extrait à peu près textuellement de l'article de Jean Quéval ?

Il est de 1929. *Nous l'extrayons de CLOSE UP N° 4 (Avril) page* 62.

Le lecteur sera peut-être intéressé par une autre citation de la même revue :

« Il est temps que nous supprimions la tutelle de cette institution et nous ne voyons pas pourquoi le cinéma n'aurait pas la liberté d'exprimer toutes les idées, au même degré que tous les autres moyens artistiques.

On prétend que l'enfance doit être protégée contre l'influence du mauvais film. Mais c'est là précisément qu'est la source de malentendu. Les yeux des censeurs ne sont pas les nôtres et nous considérons que les films où jouent Huguette Duflos, Angelo, même les productions Perret, sont des mauvais films en vérité, car ils dénaturent la réalité et sont susceptibles d'impressionner défavorablement la jeunesse. Mais de tels films ne sont pas censurés, ils ne sont pas subversifs. »

1937. CHAPLIN

« Le problème de la censure des films est compliqué, et peut-être ne sera-t-il jamais résolu à la satisfaction de tous. Quoi qu'il en soit, si le moindre élément esthétique était pris en considération par la censure, il pourrait en résulter une méthode plus équitable pour décider de ce qui peut moralement convenir au public. Beaucoup de films qui aujourd'hui sont acceptés par la censure, seraient, s'ils étaient jugés d'après des critères esthétiques, interdits dans leur totalité pour absence de bon goût, trahison de la vie et vulgarité dans la réalisation. Au contraire, beaucoup de sujets défendus, s'ils étaient jugés sous un angle purement artistique pourraient aboutir à des films profitables et constructifs, à la simple condition d'être bien faits et traités avec dignité et intelligence. »

CHARLES CHAPLIN, 26 mai 1937
(Préface à « Movies for the Millions » de Gilbert Seldes.)

1952. SANS AMOUR

L'activité de la censure en France vient de se manifester à propos d'un épisode du film de Michelangelo Antonioni : *Sans Amour.*

Rappelons que M. Antonioni, selon une méthode désormais habituelle du cinéma italien, s'est inspiré de trois faits divers authentiques, anglais, français et italien, concourrant chacun de manière différente à révéler le désarroi de la jeunesse européenne après la guerre. Propos moral s'il en est et d'ailleurs soutenu en Italie par un financement fort proche du Vatican.

Mais en ce qui concerne l'épisode français, Antonioni s'est inspiré de l'affaire des J 3. L'autorisation de tournage n'avait été accordée que sous réserve qu'il s'écartât suffisamment de la réalité historique pour que le crime de la Malnoue ne put être formellement identifié. Antonioni a-t-il respecté cette clause, assez peu compatible du reste avec les principes mêmes du film ? Avant même d'avoir des éléments de jugement la presse s'est acharnée sur l'entreprise (pour racheter sans doute la publicité qu'elle fit au procès.) De l'*Humanité* à l'*Aurore* on a dénoncé le « scandale du film des J 3 ». Prenant des proportions politiques l'affaire a ému le Ministre qui a décidé d'intervenir en interdisant l'exportation en Italie du négatif ou d'une copie de travail.

Que signifie cette décision juridiquement et pratiquement ?

Remarquons d'abord que le film d'Antonioni n'étant pas encore totalement terminé il ne saurait en tout état de cause faire l'objet d'un visa de censure ou d'une interdiction par la commission de contrôle des films. Le communiqué ministériel était sur ce point plus qu'équivoque. M. Louvel, Ministre du Commerce et de l'Industrie n'avait pas d'autre pouvoir que celui de





A gauche : Michelangelo Antonioni que révéla *Cronaca di un amore* et qui, après *Sans amour* dont voici, à droite, une image extraite de l'épisode anglais, tourne actuellement en Italie *La Signora Senze Camelie*.

refuser un visa d'exportation de pellicule. Ce qu'il a fait. Mais il est évident que cette mesure a des conséquences. Elle maintient d'abord l'objet du litige sous le coup d'un référé éventuel qui pourrait être prononcé par la justice française à la demande des familles Guyader, Panconi, Petit ou L.... Elle est un moyen de chantage efficace sur le producteur et le metteur en scène pour les amener à modifier le film dans des proportions susceptibles de satisfaire aux critiques de la presse et aux réserves des familles.

Bien qu'il ne s' agisse donc pas, juridiquement, répétons-le d'une interdiction du film, la décision de M. Louvel est une évidente entrave à la liberté d'expression.

A quoi M. Louvel répondrait peut-être qu'il rend service à Antonioni et à ses producteurs français et italiens en les avertissant d'avoir à terminer leur film de telle sorte qu'il puisse éventuellement obtenir son visa de censure, ce qui semble improbable dans la forme actuelle.

Il y aurait du vrai dans cet argument à un certain nombre de conditions. D'abord si le film peut être effectivement terminé en France au lieu de l'être en Italie où la pellicule ne peut parvenir, ensuite si le montage et, à la rigueur le remplacement de quelques scènes, peuvent effectivement limiter l'identification des personnages sans compromettre pour autant tout l'équilibre du scénario et de la mise en scène. *A priori* cette éventualité paraît douteuse.

De toutes façons il semble assez absurde de s'opposer à l'exportation du négatif puisqu'en tout état de cause le film ne peut être projeté en France sans visa de censure. Craint-on qu'il le soit à l'étranger ? Alors il faut dénoncer ici l'argumentation selon lequel l'affaire des J 3 serait de nature à nuire à l'étranger au prestige de la France. Qui croit-on abuser avec le pharisaïsme de tels arguments vieux comme Tartuffe et le réalisme en art. S'il est possible d'invoquer en France le droit à l'oubli pour les adolescents protagonistes du drame, cet argument ne joue pratiquement pas pour l'étranger. On pourrait imaginer qu'Antonioni eut dû tourner quatre épisodes par exemple anglais,

français, italien et allemand. Chacune des quatre versions nationales du film n'aurait alors compris que trois histoires, celle de la nationalité intéressée étant exclue.

Mais trêve d'hypothèses. L'émoi des autorités ministérielles à l'égard de *Sans Amour* est en réalité surtout la manifestation de la thèse du Garde des Sceaux qui déjà à propos du projet de film sur l'affaire Seznec s'est efforcé d'opposer son veto à tout scénario évoquant des affaires judiciaires mettant en cause des personnalités encore vivantes. Ce souci peut paraître paradoxal dans un pays où la presse a tout loisir de faire la plus large publicité aux affaires criminelles et même de traiter en coupable n'importe quel suspect. Plutôt que l'intérêt des accusés, condamnés ou acquittés ne se soucie-t-on pas plutôt de protéger le prestige de la chose jugée.

Quoi qu'il en soit, il nous faut constater :

1°) que l'on a trouvé tout naturel que des écrivains tirent un parti disons littéraire de l'affaire des J 3. Mais qu'il suffit qu'un cinéaste prétende en faire autant dans son domaine pour qu'on s'indigne de tous côtés d'une telle indécence. De quel droit, selon quelles références prêter à Antonioni des intentions moins honorables qu'à M. André Billy. Ou alors faut-il admettre que le cinéma est *a priori* un moyen d'expression infâme qui ne saurait encore dans le meilleur des cas que dégrader son objet.

2°) Que la décision de M. Louvel est une opération beaucoup plus grave que le refus d'un visa de censure car elle ne vise pas seulement à empêcher la diffusion publique d'un film, elle tend à empêcher d'exister une œuvre cinématographique sur le point d'arriver à terme. La censure met le film en prison pour un temps indéterminé, mais M. Louvel se livre sur eux à des manœuvres avortives. Faut-il une référence ? *Zéro de conduite* a attendu 15 ans pour obtenir le visa de censure qui ne lui a été accordé qu'en 1945. Mais aujourd'hui le film de Jean Vigo est un classique que M. Louvel est peut-être même allé voir dans le ciné-club du Vésinet dont il est adhérent. En 1930, heureusement la censure n'était que la censure. Elle se bornait à mettre les films en pénitence. C'était pour le cinéma le temps de l'espérance.

André Bazin.



Quand Dovjenko (au centre) tournait *Mitchourine*, film soviétique interdit par la censure française on ne sait pourquoi.

NOUVELLES DU CINÊMA

(Suite et fin)

U.S.A.

• On parle d'une nouvelle version cinématographique du roman de Melville *Moby Dick.* John Huston en serait le réalisateur et Gregory Peck l'acteur principal.

• Edward G. Robinson qui n'a pas tourné depuis plusieurs années va faire sa rentrée dans *Harness Bull.*

• Sydney Greenstreet a décidé de prendre sa retraite et de ne plus tourner.



• *Hildegarde Neff et Gregory Peck dans une scène coupée au montage des* Neiges du Kilimanjaro. *Le spectateur serait-il vicieux au point de croire que la belle Hildegarde est nue sous son manteau ?*



• *« Je préfère les Cadillac » nous écrit Gloria Graham. Mais pour tourner* Man on a Tightrope *en Allemagne avec Frederic March, cette Jeep s'est avérée indispensable.*

• Robert Wise tourne *Les Rats du désert,* qui évoque les exploits africains de la célèbre 8ᵉ Armée Britannique durant la dernière guerre et le siège de Tobrouk. James Mason — décidément très demandé — est Rommel... avant d'être César pour Mankiewicz.

• Joseph Mankiewicz prépare un *Jules César,* inspiré de Shakespeare, avec Marlon Brando et James Mason.

• Claire Bloom, admirable partenaire de Chaplin dans *Limelight,* sera, avec James Mason, la vedette du prochain film de Carol Reed.

• Howard Hawks réalise une comédie musicale en technicolor avec Jane Russel, *Les hommes préfèrent les blondes,* deuxième version du célèbre roman d'Anita Loos.





• *Pour* Anatahan *qu'il tourne au Japon, histoire authentique de 36 soldats Japonais dans une île du Pacifique qui ne voulaient pas croire que la guerre était finie, Josef von Sternberg a découvert une ravissante jeune fille, Akemi Negishi (ci-dessus). Pour* Gobi Outpost, *Robert Wise a choisi Judy Dan, fille d'un réalisateur d'Hong-Kong (ci-dessous).*

• *Dans* Niagara *d'Henry Hathaway, Jean Peters court mille dangers devant les chutes du même nom (ci-dessus). Autre vedette du film avec Joseph Cotten, Marilyn Monroe est plus favorisée par le scénario et s'offre une douche reposante dans une salle de bain en technicolor.*





• On dit — mais on dit tellement de choses — que Chaplin serait *Œdipe Roi* dans le film que Billy Wilder réalisera en Grèce en technicolor.

• Jean Negulesco tourne *Titanic* — récit du célèbre naufrage du paquebot américain — avec Barbara Stanwyck et Clifton Webb.

• Elia Kazan va tourner *East of Eden* de John Steinbeck, un des « best-seller » de l'année, que l'écrivain adaptera lui-même.

FRANCE

• Alexandre Astruc a reçu le prix Louis Delluc 1952 pour *Le Rideau Cramoisi* déjà primé au Festival de Cannes de cette année. Ce film doit sortir prochainement groupé avec un autre moyen métrage d'André Clavel. En recevant ce prix, dont nous nous félicitons qu'il distingue un jeune réalisateur au talent très personnel, Astruc succède à Robert Bresson, Jacques Becker, Nicole Vèdres, Georges Rouquier, Noël-Noël, Jean Cocteau, André Malraux, Jef Musso, Marcel Carné et Jean Renoir. Rappelons que le jury du Delluc est composé de Pierre Bost, Nino Franck, Paul Gilson, Maurice Bessy, Marcel Idkskowski, Jean Vidal, Kleber Haedens, Georges Charensol, Paul Gordeaux, Georges Altman, Denis Marion, Georges Sadoul, Jean Fayard, Henri Jeanson, Emile Cerquant, Georges Cravenne, Jeander, Lo Duca, Roger Régent et André Bazin.



Alexandre Astruc.

• Un soir à Argenteuil, dans un ciné-club, l'on rendait à Jean Grémillon un hommage affectueux. Salle de cinéma sordide de laideur où aux murs se penchaient encore les figures pâlies des acteurs qui avaient été. Certains avaient survécu et nous admirions ces figures minces d'un Boyer ou d'un Cooper fixées à jamais dans le triste. Mais les fidèles de Grémillon s'étaient retrouvés. On reconnaissait Carné, la petite Arlette Thomas, Fourré-Cormeray, l'air délivré, Irène Joachim, Elsa Barraine, d'autres encore, et nous fûmes pour eux prodigues d'applaudissements. Mais cet hommage n'eût été qu'un geste pur à la grandeur, à l'intelligence de Grémillon s'il ne nous avait été réservé de voir sur l'écran avant *Pattes Blanches*, son propre choix de films, choix très rêvé de l'étonnant *Voyage aux pays des fées*, de Méliès, au Max Linder de *Max et le Quinquina*, passant par un très curieux Emile Cohl, qui est la nostalgie d'un impossible retour à l'enfance.

• André Cayatte a écrit avec Charles Spaak le scénario de son prochain film : *Avant le Déluge*.

• Marcel Pagnol tournerait avec Fernandel *Dardamelle*, d'après la pièce d'Emile Mazard qui n'a pas été représentée depuis la mise en scène du Vieux-Colombier en 1935.

• *Jeux Interdits* a obtenu de la critique New Yorkaise le prix du meilleur film étranger pour 1952.

• Geza Radvanyi — réalisateur de *Quelque part en Europe* — mettra en scène *L'Etrange désir de Monsieur Bard* avec Michel Simon comme interprète.

• On annonce pour 1953 un nouveau film de Marcel L'Herbier, *Tu ne tueras point*, sur les criminels et la peine de mort.

• Claude Autant-Lara portera à l'écran le roman de Paul Vialar : « Monsieur Dupont est mort ».

• Yves Allégret doit tourner au Mexique, avec Michèle Morgan comme interprète et Figueroa comme opérateur, un scénario de Jean-Paul Sartre, *Typhus*, adapté par Jean Aurenche et Pierre Bost.

• De nouveaux studios, équipés avec le matériel le plus moderne, ont été construits à Sainte-Marthe, dans la banlieue de Marseille.

• Jean-Pierre Melville commencera bientôt *Quand tu liras cette lettre*, d'après un scénario original de Jacques Deval.

• Nicole Vedrès a terminé *Aspects de la Biologie*, documentaire scientifique. Le scénario est de Jean Rostand.

Carlo Rim

RÉPONSE A MONSIEUR L'HERBIER

Je ne pense pas que les lecteurs des CAHIERS, malgré l'intérêt et la curiosité qu'ils portent aux choses du cinéma, aient pu lire sans ennui l'interminable factum de M. L'Herbier à propos de la *Fédération Internationale des Auteurs de Films.*

Pour une fois, cependant, M. L'Herbier, abandonnant le style flamboyant, amphibologique et approximatif qui a fait un peu de sa réputation, a bien voulu s'efforcer à écrire comme tout le monde. Mais son exposé, gagnant en clarté quant à la forme, n'en accusait que mieux la confusion — probablement involontaire — des faits et des idées, et pour tout dire l'étonnante inanité du « fond ».

Je ne m'amuserai pas — ce ne serait d'ailleurs un amusement pour personne — à réfuter point par point le volumineux historique de M. L'Herbier, mais je préciserai ceci :

Il est parfaitement exact qu'à partir du moment où j'ai compris que M. L'Herbier avait le dessein d'entraîner les Auteurs de Films sous la bannière de l'U.N.E.S.C.O. et de créer « sa » Fédération dans le sein ou sous le *patronage* — c'est son mot — d'un organisme qui n'a jamais reconnu la souveraineté de nos droits codifiés par la Convention de Berne, il est parfaitement exact, dis-je, que j'ai usé de toute mon influence pour « contrer » avec la dernière énergie le projet de M. L'Herbier.

Je veux bien croire que les avantages substantiels et *le puissant secours matériel* — c'est encore son mot — que cette solution pouvait apporter n'étaient pas — pour M. L'Herbier — négligeables. Mais M. L'Herbier sait bien, et tout aussi bien que nous, que l'U.N.E.S.C.O. ne s'adonne pas sans raisons valables au mécénat ou à la philanthropie.

Il a suffi, d'ailleurs, que je confie mes craintes à mes confrères — en Conseil d'abord, en Assemblée Générale ensuite — pour que fût repoussée sans discussion la redoutable tutelle qui nous était si généreusement offerte.

Jamais les droits essentiels de l'auteur — et singulièrement les droits de l'auteur de films — n'ont été plus dangereusement menacés qu'en ces temps où la formidable diffusion mécanique de nos œuvres (le cinéma aujourd'hui, la télévision demain) suscite des appétits et des offensives qui ne songent plus à se masquer sous la moindre équivoque.

Mais nous n'avons pas attendu ces controverses pour préciser notre position dans une lutte si grave où la condition même de l'auteur est en jeu. Pour

nous, tout ce qui peut attenter aux lois fondamentales de 1791 et 1793, sur lesquelles s'est édifiée depuis plus d'un siècle et demi la jurisprudence internationale en matière de droit d'auteur et de droit moral, doit être combattu sans merci.

Tandis que M. L'Herbier exerçait ses séductions sur nos confrères afin de les rallier à sa thèse, l'U.N.E.S.C.O. faisait pression sur le gouvernement français *pour que soit instaurée dans le plus bref délai une nouvelle réglementation du droit d'auteur*, réglementation inspirée de la doctrine de Washington, diamétralement opposée à celle de Berne, *et qui assimile tout bonnement le droit d'auteur à la propriété industrielle et commerciale.*

Rappellerai-je que la Société des Auteurs, l'Association des Auteurs de Films, la Société des Gens de Lettres, le Syndicat National des Auteurs et Compositeurs ont dû intervenir, et avec quelle vigueur, contre ce projet de l'U.N.E.S.C.O. qui mettait en péril la définition même de l'auteur telle que nous la concevons depuis Beaumarchais.

Et puis ce fut le Congrès de Genève, et M. L'Herbier écrit d'une plume désinvolte : « *Après l'heureux travail accompli par l'U.N.E.S.C.O. depuis deux ans en matière de protection du droit des auteurs, même cinématographiques, et la Convention internationale qu'elle vient de faire signer à Genève le 6 septembre 1952 par trente-cinq nations, il est devenu évident que la méfiance de Carlo Rim manquait autant de solidité que son enthousiasme et celui de Chavance pour la Confédération des Sociétés d'Auteurs* ».

Ainsi, pour M. L'Herbier, la capitulation de Genève est un heureux événement dont il convient de se réjouir et qui témoigne de sa rare clairvoyance ! Il est fâcheux que M. L'Herbier n'ait pas assisté au retour de nos représentants à Genève. Pour des vainqueurs, ils avaient bonne mine ! Voici d'ailleurs ce qu'a loyalement déclaré, au lendemain de cette triste aventure, M. Jean Vilbois, expert de la Délégation française : « *Il serait prématuré de vouloir porter dès à présent un jugement d'ensemble sur l'œuvre sortie des délibérations de la Conférence de Genève. Elle suscite à la fois des espoirs et des appréhensions. Si elle marque un progrès dans les rapports internationaux, certains craignent, malgré les précautions prises, un affaiblissement possible des Conventions existantes et de la protection qu'elles ont instituée* ».

Nous savons ce que cela veut dire. Encore un congrès comme celui-là, et les auteurs pourront dire adieu à leurs « privilèges » ! Commentant à son tour la Convention Universelle du droit d'auteur, c'est en ces termes que s'exprime le Bulletin du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs : « *On sait ce que nous pensons de cette initiative, due aux efforts de l'U.N.E.S.C.O. et qui, sous prétexte d'unifier la protection des œuvres à l'échelle mondiale, ébranle les notions les plus fondamentales du droit d'auteur européen et risque de provoquer une désagrégation lente, mais sûre, de l'Union de Berne...* »

Une brèche s'est ouverte dans nos défenses. Il nous appartient de la réparer, et sans retard, si nous voulons éviter une catastrophe. Notre Fédération — qui, Dieu merci ! n'est pas celle de M. L'Herbier — s'y emploiera de toutes ses forces.

CARLO RIM
Président de la Fédération Internationale des Auteurs de Films.

Jean-Louis Tallenay

NOUVELLE RÈGLEMENTATION
DU DOUBLAGE ET DE L'IMPORTATION DES FILMS AMÉRICAINS EN FRANCE

La question, pendante depuis des mois, de l'importation des films américains en France conditionne, on le sait, l'équilibre financier et l'avenir même de tout le cinéma français.

Les accords franco-américains de septembre 1948 (succédant aux fameux accords Blum-Byrnes) venaient à expiration le 30 juin dernier. Des conversations engagées pour établir de nouveaux accords avaient échoué en mai-juin dernier, d'autres en juillet-août. Le 18 juillet M. Louvel, Ministre de l'Industrie et du Commerce prenait un décret réglementant les attributions de licence de doublage et en limitant le nombre à 90 par an (au lieu de 121). En réponse à cette décision unilatérale on avait parlé d'un boycott américain du marché français : de fait aucune licence n'a été demandée par les Américains depuis cette date. Le cas n'était pas sans précédent puisque voilà quelques années, dans des circonstances analogues, les Américains s'étaient abstenus pendant des mois d'envoyer des films en Angleterre. Ce moyen de pression n'est pas aussi paradoxal qu'il peut sembler, car si le simple bon sens exige que soient limitées les importations de films américains pour permettre au cinéma français de survivre, l'absence totale et subite de tous nouveaux films américains déséquilibrerait incontestablement le marché français du film et susciterait des protestations justifiées des exploitants Il est sans doute d'autres films importables, mais ceci est une autre histoire et il reste que les Américains sont actuellement et traditionnellement nos plus importants fournisseurs de films étrangers.

Les conversations franco-américaines ont repris en octobre, conversations officieuses d'abord entre M. Flaud et M. Smith, représentant à Paris de la M.P.A.A. Pendant ce temps, M. Johnson, Président de la même M.P.A.A., devait être fort occupé (et préoccupé) par les élections américaines. Aussitôt réglée cette question d'apparence extra-cinématographique — mais non sans conséquences dans le domaine du cinéma comme ailleurs — M. Johnson venait à Paris du 10 au 13 novembre pour entériner en un tournemain le nouveau régime que lui proposait son représentant. M. Louvel, sur la proposition de M. Flaud, a donné lui aussi son accord. La question semble donc provisoirement réglée.

•

Il faut noter tout d'abord une différence de forme entre le nouveau régime et l'ancien. Nous n'avons pas cette fois signé d'accords en forme avec les Américains. Le décret unilatéral pris en juillet dernier reste valable et a été accepté par eux. Le nombre des licences d'importations est donc fixé à 90 par an. Ou plutôt à 90 pour l'exercice de cette année avec promesse d'octroyer des licences anticipées en fin d'exercice en attendant une nouvelle réglementation pour l'exercice suivant. (On sait que l'année cinématographique, pour l'exploitation, s'achève en juin).

Tout ceci paraît simple et après tout il est souhaitable que les importations de films étrangers soient réglées par le Gouvernement français en tenant compte si possible des intérêts du cinéma français, plutôt que d'être négociées dans le cadre d'accords plus généraux d'échanges commerciaux qui ont abouti dans le passé à sacrifier le cinéma français au profit de nos exportations de soie ou de champagne.

Il reste que dans l'état actuel de l'économie les choses ne sont pas simples : pour éviter d'accroître notre déficit en dollars on sait qu'une large partie des recettes des films américains ne peut être rapatriée librement par conversion en dollars. Jusqu'en juin dernier les Américains n'avaient le droit de convertir

leurs recettes en dollars au taux officiel que jusqu'à concurrence de 100.000 dollars par mois. Le reste était bloqué et ne pouvait être viré à un « compte capital » que par décision de l'Office des Changes, sous certaines conditions et au taux du dollar libre (moins avantageux pour les Américains).

Le principal objectif de M. Johnson était d'obtenir des avantages sur ce point. En échange le Gouvernement français semblait devoir se proposer deux objectifs : la diminution du nombre des films doublés (souvent réclamés par les producteurs, les techniciens et une partie de la presse) et une certaine réciprocité dans les échanges cinématographiques réclamée par M. Louvel lui-même à plusieurs reprises. Sur le premier point il semble avoir eu gain de cause puisque le nombre des licences passe de 121 à 95. Sur le second les résultats sont plus douteux et dépendent essentiellement de l'application du nouveau régime adopté, fort compliqué, et dont voici les grandes lignes :

(1) La part des recettes transférable automatiquement aux taux officiels passe de 100.000 à 120.000 dollars par mois ;

(2) Il subsiste une part bloquée qui peut être virée au « compte capital » par l'Office des Changes, comme précédemment ;

(3) Sur cette part bloquée est réservée une tranche dont le plafond est fixé à 300 millions de francs par an et qui peut être débloquée par décision du Centre National de la *Cinématographie pour* des investissements dans l'industrie cinématographique française « dans la mesure où elle travaille pour l'exportation vers les U.S.A. » ;

(4) Cette disposition étant destinée, dans l'esprit des négociateurs français, à favoriser nos intérêts, une sorte de prime est accordée aux Américains : chaque fois que sera autorisée l'utilisation d'une tranche de la « part réservée (3) », une partie des « fonds bloqués (2) » passera dans la catégorie des « fonds transférables (1) ». L'importance des sommes ainsi débloquées n'est pas automatiquement proportionnelle au montant des sommes utilisées sur la « part réservée (3) ». Elle sera laissée à l'appréciation du Centre National de la Cinématographie, pourvu qu'elle ne dépasse pas un plafond de 150 millions de francs par an.

●

Autrement dit le C.N.C. peut autoriser les Américains à utiliser une partie de leur argent en France et leur accorde « en prime » le droit d'en transférer une autre en dollars. Dans ce système compliqué tout dépend donc des décisions qui seront prises par M. Flaud pour l'utilisation de la « part réservée (3) ». Il faut que cet emploi soit bien favorable au cinéma français pour compenser les avantages consentis aux Américains puisqu'ils voient augmenter le montant de la part automatiquement transférable (1) et que cette part s'augmente par surcroît des « primes » accordées en application du point (4).

On est donc en droit de demander à M. Flaud de définir nettement une politique d'ensemble de l'exportation du film français et de préciser quelle utilisation de la « part réservée (3) » il entend favoriser. Il semble bien qu'il s'agisse surtout de coproductions franco-américaines sinon de films totalement américains réalisés en France. Sans doute la réalisation de ces films fera-t-elle travailler l'industrie française et leur exploitation aux Etats-Unis aura-t-elle lieu (puisque les co-producteurs Américains y auront intérêt). Mais il s'agira d'une exportation d'un type bien particulier qui ne résoudra pas le problème de la réciprocité. Et si la co-production présente des avantages certains — on l'a vu avec l'Italie — elle présente des risques inévitables, particulièrement sur le plan culturel. On ne doit pas *oublier* que le *co-producteur* choisit le sujet et impose ses vues dans la mesure de sa participation financière, qu'il s'agisse d'un film américain réalisé en France, d'un film franco-américain ou même d'un film réalisé entièrement par *des techniciens et des acteurs français.* Le cinéma français a fait en ce domaine quelques expériences plus ou moins lointaines qui n'ont pas laissé le meilleur souvenir.

Puisqu'il ne s'agit pas là d'un accord mais de décisions du Gouvernement français « acceptées » par l'industrie américaine, le système est modifiable et réformable. C'est à ses résultats qu'il conviendra donc de le juger. Mais on ne peut manquer de regretter qu'en échange des avantages consentis aux Américains nous n'ayons pas pu obtenir des engagements concernant l'exploitation de nos films entièrement français aux Etats-Unis. Ou tout au moins des mesures comme celles qu'a obtenue l'Italie qui autorise le transfert d'une partie des recettes des films américains en Italie *pour l'organisation de la diffusion des films italiens aux États-Unis.*

L'Italie abandonne sans doute une plus grande part de son marché intérieur aux films *made in Hollywood,* mais elle est en train de se tailler une place sur le marché des U.S.A. où nous sommes pratiquement absents. Mais sans doute n'y a-t-il pas là une responsabilité uniquement gouvernementale. La politique d'exportation du film français n'est pas seulement une affaire de gouvernement : les producteurs français par manque d'entente et de goût du risque et de politique à longue échéance sont en train de compromettre les possibilités du *film français sur* tous les marchés étrangers.

C'est pourtant d'une politique cohérente et suivie de l'exportation que dépend l'avenir du cinéma français et, pour une grande part, l'influence culturelle française auprès des masses dans tous les pays étrangers.

J.-L. TALLENAY

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

Il est assurément superflu de présenter ici le mouvement des Ciné-Clubs qui se développe en France chaque année davantage. La plupart de nos lecteurs en sont certainement militants à Paris ou en province. Si rien de ce qui relève de la culture cinématographique n'est étranger aux CAHIERS DU CINÉMA, *l'activité des Ciné-Clubs y devait être évoquée. Nous sommes donc heureux de l'accord avec la Fédération Française des Ciné-Clubs qui nous permet de lui offrir cette tribune régulière. Ces quatre pages lui seront désormais réservées et elle en aura la responsabilité rédactionnelle.*

GRIBOUILLE AU CINÉ-CLUB

On préparait le programme de la rencontre organisée à Marly par la Fédération Française des Ciné-clubs, pour discuter « de la méthode » dans la présentation des films ; brusquement le mot « Pédagogie » soulevait une tempête : « Pédagogie », vieux monstre, bourreau d'enfants, pensaient quelques-uns, bon pour le vieil enseignement patenté, pas pour la jeunesse du cinéma, pas pour la liberté des Ciné-clubs. Pourtant oublions le mot barbare : nous sommes devant un fait qui appelle des responsabilités : tant que le cinéma ne se voit pas reconnaître dans l'enseignement la place qui lui serait dûe et qu'il aura, le Ciné-club se trouve être, en un domaine de la culture, la seule école qui soit à la disposition de « l'honnête homme » du XXe siècle : école du soir, avec un enseignement « amateur », sans doute ; mais la présentation et la discussion dans un Ciné-club correspondant à « l'explication de texte » en classe de Français ; la fiche filmographique tient lieu de l'introduction et des notes d'une édition critique. Alors, que nous le voulions ou non, nous enseignons. Avons-nous tellement lieu d'être fiers ? Notre pédagogie « amateur » est-elle tellement en avance sur la bonne vieille pédagogie patentée ? Mais non, nous sommes cinquante ans en retard sur elle...

COURS DE « CINÉMATURE »

Il y a bien longtemps qu'on décourage le candidat au bachot d'apprendre par tranches un manuel de littérature et d'énoncer les doctes commentaires de Monsieur Lanson ou de Monsieur Crouzet sur des œu-

vres que, lui, le candidat n'a jamais lues. Or n'est-ce pas justement un tic fréquent dans le Ciné-clubs que de faire résider la présentation du film dans une notice sur la carrière du réalisateur, une énumération complète de ses œuvres, consciencieusement datées et étiquetées, — étude au cours de laquelle on ne se soucie pas de savoir si ces films ont été ou seront jamais vus par les personnes présentes. Il y a là un étalage de science livresque qui peut créer à bon compte une bonne réputation, mais ne fait en rien avancer la compréhension d'une œuvre. La manière utile de présenter un film est plus modeste, plus subtile : lever les obstacles, préparer les chemins, sensibiliser : pour une œuvre difficile comme *Nana*, faire prendre conscience, avant la projection, du double décalage dans le temps d'un film dont la réalisation date de 25 ans mais le sujet d'un siècle, c'est-à-dire faire bien admettre que l'aspect « vieillot » de ce film ne *tient nullement* à son vieillissement, mais que Renoir a saisi et souligné avec amusement des aspects de la société du second empire, vieillots en effet, mais il y a 25 ans autant qu'aujourd'hui. Pour *Les 39 Marches*, faire admettre au départ que le côté « carton pâte » de l'intrigue, pourrait bien être un « clin d'œil » au spectateur, une manière — difficile — de faire peur et de sourire tout à la fois, non pas une maladresse involontaire. Dissiper ou non des malentendus de cette espèce, c'est le plus souvent tout gagner ou tout perdre. Et *quelquefois on peut même* efficacement se taire : au service de *Zéro de Conduite*, aucun mot ne vaut l'effet d'une seconde projection et la saisissante transfiguration de l'œuvre dans ce deuxième choc.

NE PAS DÉSUNIR CE QUE LE *CRÉATEUR A UNI*

Tentation plus répandue et plus grave : celle de la dissection, de la classification, de « l'analyse ». Dans certaines provinces (et sous d'autres influences que celles des Ciné-clubs proprement dits) les séances de Ciné-club sont très couramment nommées « séances d'analyse de film ». Triste mot : il répond trop souvent à une triste méthode, qui consiste à consciencieusement séparer en une œuvre des éléments que l'auteur a voulu *indissolublement* unis, et pour commencer la forme et le fond. Les fiches de l'I.D.H.E.C. ont donné le ton ; les autres organismes éditeurs de fiches ont suivi (sans en excepter d'ailleurs la F.F.C.C. ; la présentation en Ciné-club également, puisqu'elle est guidée par ces fiches. Ainsi s'est installé déjà une sorte d'académisme dans l'étude du film ; le plan de la fiche est approximativement le même pour tous les films... Mais que dit donc la bonne vieille pédagogie des Lycées et Collèges sur ce principe : « Il n'y a pas, il ne peut y avoir de *plan passe-partout*, de schéma applicable à tous les textes indifféremment... Un exercice dans lequel nous essayons de reproduire en nous l'activité d'un esprit ne saurait rien comporter de figé ou de mécanique ». Et les instructions de 1936 pour l'enseignement du Second degré ajoutent : « Il serait illogique et arbitraire de séparer dans l'interprétation d'un texte l'étude de la forme et l'étude du fond, l'analyse de la pensée et celle de la langue : l'écrivain lui ne les séparait pas ». La vérité, la plus vivante, la moins scolaire se trouve ici du côté des *pédagogues... Et pourquoi* donc le dépeçage et l'étiquetage qui tuent l'œuvre littéraire ne tueraient-ils pas aussi bien le film : le film est dans ses apparences comme la vie même et cette anatomie devient ainsi vivisection. Chacun cependant connaît le plan devenu classique des fiches filmographiques : il ne sépare pas seulement l'étude de la forme et celle du contenu (en général sous les étiquettes « Analyse Cinégraphique ») ; mais il cloisonne chacune de ces deux parties en casiers établis à peu près une fois pour toutes : Technique, décor, *photo, son et musique, interprétation*. Il est vrai que ces deux parties sont en général suivies d'une troisième, quelquefois fort étoffée : « Résonance et apport du film » ; mais comme souvent les seuls développements importants se trouvent dans cette troisième partie, tout se passe comme si le plan analytique, choisi au départ s'étant révélé parfaitement incapable de rendre compte du

film, on avait senti le besoin d'ouvrir cette porte sur une méthode plus libre et mieux adaptée. Il est vrai aussi que les fiches les plus récentes (par exemple la fiche I.D.H.E.C. sur *Miracle à Milan*) semblent quelque peu briser les vieux corsets ; et ceci paraît prouver que les préoccupations reflétées par cet article (et exprimées par les conversations de Marly) se trouvent bien « dans l'air » de notre temps. Sans doute la difficulté à dominer une œuvre complexe et fugitive appelle cette dissociation en éléments simples et plus facilement saisissables, comme moyen d'accéder à l'œuvre ou (plutôt) comme fil directeur pour son explication... ; oui mais quand nous aurons terminé ce petit jeu, ne serons-nous pas comme le gosse qui vient de démonter une horloge ou un jouet et se trouve incapable de lui rendre forme et mouvement.

A cela qui existe, quelle formule opposer ? Précisément le plus urgent paraît être de supprimer toute formule, tout plan préétabli : car c'est ce plan figé qui empêche de porter l'accent sur ce qui est important dans chaque film. Ensuite peut-être sera-t-on en effet parfois obligé de *diviser* ; qu'on essaie, au moins, ne serait-ce que par l'étude globale appliquée *à un extrait* du film, de retrouver à un moment l'unité de l'œuvre et la démarche d'esprit de son créateur. Mais il est en outre possible de dégager pour un film un certain nombre de thèmes ou de problèmes ; d'étudier chacun d'eux et dans sa signification et sans son langage de parvenir ainsi à une explication d'un autre type, mais qui demande plus d'ingéniosité et une recherche sans cesse renouvelée.

Car sans doute certaines méthodes se sont imposées par la facilité, par le confort qu'elles apportent à l'esprit. Devant une matière aussi fluide que le film nous sentons plus qu'en d'autres domaines l'impérieux, le désespéré besoin de ce confort même factice : car l'image passe, nous ne pouvons pas la saisir dans sa totalité le plus souvent, et nous ne pouvons pas la faire revenir, ni l'arrêter à volonté, comme on s'arrête sur une page de livre ; quand après la projection, nous voulons repenser l'œuvre, nous travaillons sur de fragiles souvenirs ; et c'est bien pour cela que nous sommes tentés de penser (si l'on peut dire) le film avant de le connaître en préparant les cadres, les filets dans lesquels on pourra le pousser et l'enfermer.

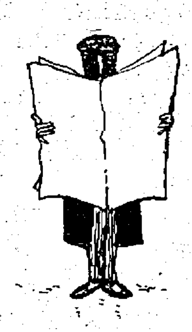
C'est peut-être à ce même caractère désespérément fugitif de la matière à étudier, qu'il faut rapporter parfois un autre aspect surprenant de l'explication de film. Il arrive que le commentateur de film atteigne un degré de subjectivité tel, que sa pensée en devienne pratiquement incommunicable : lorsqu'au terme d'une étude sur *Mademoiselle Julie* (donc comme une des clefs principales) surgit un développement sur le problème de la Grâce dans ce film, il n'est pas douteux que dans la sensibilité du commentateur cet aspect est important ; mais il est vrai aussi qu'à ce moment-là beaucoup de lecteurs ou d'auditeurs vérifient comme moi, tant l'argument leur paraît étrange, s'il s'agit bien toujours du même film, s'il n'y a pas quelque part une énorme faute typographique. Il en est de même quand à propos de *Miracle à Milan* et au milieu de vingt autres auteurs se trouve cité par exemple Kafka : les conditions qui sont réalisées pour l'étude d'un texte littéraire autoriseraient une méthode autrement rigoureuse : citation d'un texte, comme base de discussion, comparaison texte à texte, etc. etc. ; mais il s'agit d'un film, ou plutôt des souvenirs d'un film, — différents en chacun de nous ; il n'y a plus de garde-fou, de garde-rêveur. Ici peut-être le Ciné-club pourrait apporter un correctif à des travaux trop individuels, parce que précisément il est étude en commun, confrontation ; et cette confrontation peut être le crible qui arrête ou force à s'affiner les opinions par trop subjectives.

Aussi bien ce travail-ci également sort d'une confrontation, il sort des conversations de Marly, où l'on revint souvent sur ces quelques points ; mais il est enrichi de la pensée des autres. Ses conclusions par contre sont personnelles (peut-être même combattives) ; elles voudraient provoquer, chez tous les lecteurs participant à la vie d'un Ciné-club, une contradiction, ou une contribution au travail commun ; une telle

discussion entre nous tous permettrait par la suite de creuser un peu plus avant un problème important. Ce que les Ciné-clubs et leur Fédération peuvent apporter d'original parmi tous ceux qui étudient le Cinéma, c'est précisément qu'ils sont un grand chantier où beaucoup d'hommes travaillent (et pas en chambre), peuvent confronter leurs méthodes et associer leurs forces.

JEAN DELMAS
(Nord Ciné-club, Lille)

Adresser pour cette rubrique le courrier à Jean Delmas, 39, rue Nicolas-Leblanc, Lille.



Nouvelles des Ciné-clubs

La Fédération Française des Ciné-clubs a organisé du 17 au 23 juillet un stage à Marly-le-Roi. Dans cette belle maison de Valflory où avait bien voulu l'accueillir la Direction de la Jeunesse, Sports et Education Populaire. Ces journées avaient été conçues comme une rencontre, réunissant des animateurs de Clubs déjà expérimentés, Thème général : les méthodes de présentation, la technique du débat de Ciné-club.

La date obligea à limiter le travail « sur le terrain » : il y eu pourtant une séance de Ciné-club à Marly au cours de laquelle M. Jean Faurez, Secrétaire Général de la F.F.C.C. commenta son film **La vie en rose**; et aussi à Paris une expérience de Ciné-club de Jeunes (à l'état naissant), où les enfants surent convaincre les plus incrédules, qu'ils étaient un public de Ciné-club comme les autres et meilleur que les autres.

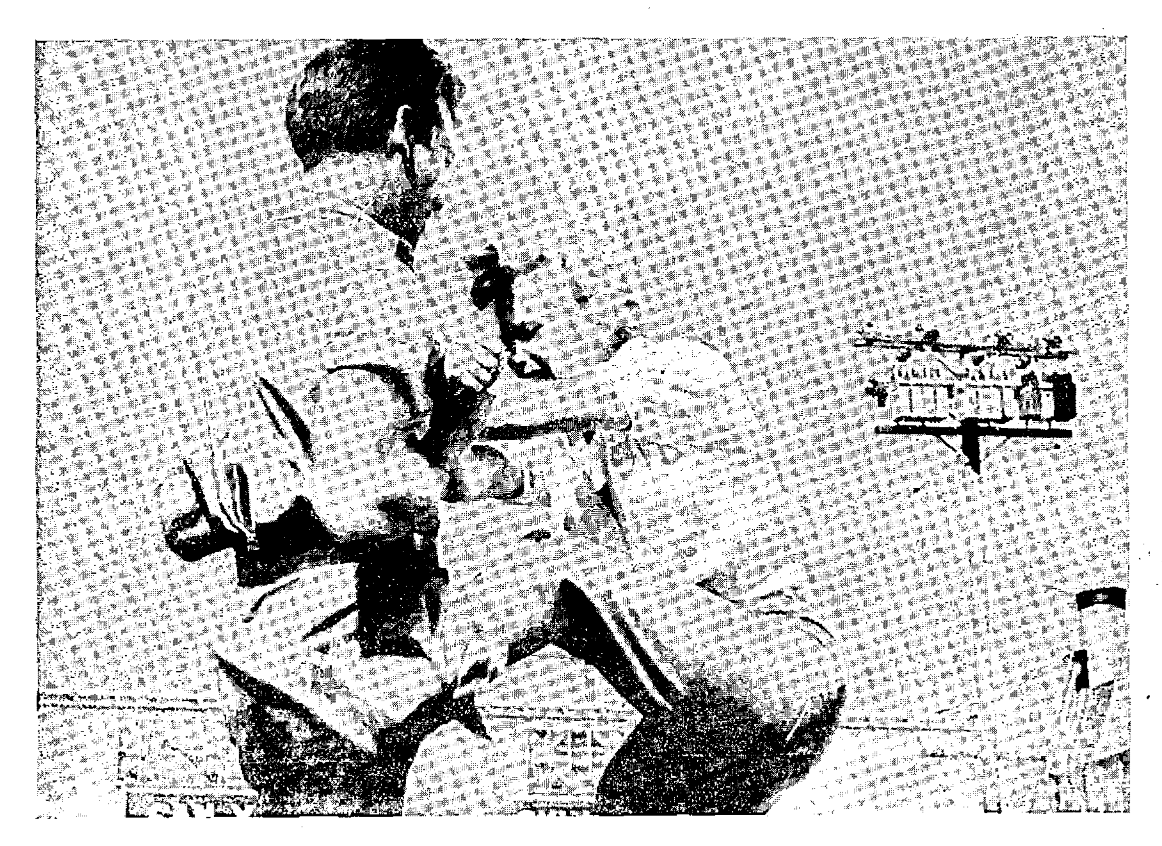
Parmi les films projetés, ceux qui soulevèrent les orages de la discussion : **Nana, Chronique d'un amour**; ceux qui furent, pour beaucoup, la grande révélation : les Mac Laren.

Les Ciné-clubs ne travaillant pas toujours « sous-cloche », il y eut aussi des moments d'aération : Autant Lara, débarquant vers 11 heures, un soir (à la sortie d'une autre réunion), faisait vivre les luttes quotidiennes de l'auteur de film attaché à la qualité et à la liberté de son art. Et dans le parc, un dimanche après-midi, les réalisateurs André Michel et Georges Rouquier, le producteur Schlossberg, le chef opérateur Eli Lotar, le décorateur Aguettant, la monteuse Jeanne Vita, racontaient, se renvoyant la balle, la vie d'une équipe de réalisation, et discutaient de la collaboration possible entre les Ciné-clubs et les créateurs cinématographiques. Quelques jours plus tôt, Jean Mitry était venu parler de Chaplin.

Les Ciné-clubs, comme c'est bien leur rôle, retrouvent les films oubliés, tente de sauver les films maudits; celà quelquefois trop modestement; certains de leurs adhérents ont bien ri, après Biarritz, quand la critique cinématographique brusquement découvrit *Enfance de Gorki* admiré dans les Ciné-clubs (et même dans les Ciné-clubs de Jeunes) depuis plusieurs années. Dans le train de film que la Fédération met en route pour le premier trimestre 1953 : *Esquimo* de Van Dyke, un classique, qu'il était impossible de voir depuis de longues années; — Un film pratiquement inédit en France, *Eureka Stockade*, cette sorte de *Marseillaise* australienne réalisée par Harry Watt aussitôt après *Les Overlanders*; deux œuvres qui eurent une carrière extrêmement courte, une carrière de films maudits, *Le Procès* de Pabst et *Chronique d'un Amour* d'Antonioni; — Quant à *Wiskhy à gogo* et *Le Moulin du Po* qui figurent dans ce programme du trimestre, il seront aussi, de fait, une révélation pour beaucoup de villes de province.



LES FILMS



Keith Andes et Marilyn Monroe dans *Clash by Night* de Fritz Lang.

SYMPHONIE NUPTIALE

CLASH BY NIGHT (LE DEMON S'EVEILLE LA NUIT), film américain de FRITZ LANG. *Scénario :* Alfred Hages. *Images :* Nick Musuraca. *Décors :* Albert S. d'Agostino. *Interprètes :* Barbara Stanwyck, Paul Douglas, Robert Ryan, Marilyn Monroe, John Carroll Naish. *Production :* R.K.O., 1951.

THE MARRYING KIND (JE RETOURNE CHEZ MAMAN), film américain de GEORGE CUKOR. *Scénario :* R. Gordon et C. Kanin. *Images :* Joseph Walker. *Décors :* William Kiernan. *Interprètes :* Judy Holliday, Aldo Ray, Madge Kennedy. *Production :* Columbia, 1952.

Les tabous rejetés — ou du moins reconnus — il va s'agir pour ces Américains que touche par extraordinaire la lucidité, de *construire.* Et c'est avec des yeux nouveaux qu'ils peuvent maintenant se pencher vers l'action qui tyrannise la vie de la plupart

d'entre eux, le mariage. Car s'ils sont avec raison *misogynes — comme nous le voyons* d'autre part — ils sentent aussi — et bien plus qu'en d'autres pays plus heureux, plus libres — combien leur destin d'individus meurtris par la machine industrielle monstrueuse est lié à celui de la compagne obligatoire *qu'il ne suffit pas* d'attaquer justement, mais avec qui il faut vivre, avec qui il faut essayer de vivre.

Mais ne fallait-il pas auparavant qu'un Allemand, enfin, fut, dans l'Amérique, rebelle au mythe féminin ? Qu'il prit pour cela une *Barbara Stanwyck qui jamais n'use vers* les hommes des sortilèges larvaires et désœuvrés des insatisfaites. Pourtant combien n'y a-t-il pas de regrets — mais des regrets de fautes acceptées — dans ses regards qui ouvrent *Clash by Night,* le nouveau film de Fritz Lang, *ses regards* qui se veulent en paix loin des trains et loin des aventures, loin des amants enfin. Car les amants de ce temps-ci ont trop à faire pour la romance. D'ailleurs Barbara ne l'écouterait plus chanter à son oreille : une grande rigueur s'est mise en elle, mais elle se sent loin de toute grâce. Ses premiers mouvements seront toujours pour refuser les apaisements.

Elle était dix ans auparavant, dans ce pays de bord de mer vivant de pêche, d'usines de conserves, une fille langoureuse qui s'était prise à rêver au grand jeu, à essayer de le jouer. Dès le départ, les dés étaient pipés, et le protecteur mort, le testament attaqué, les familles chassaient l'intruse qui revenait lentement du pas qui ne sait pas faiblir à l'ancienne maison. Au fond pour y vivre et y mourir seule, sans illusions, abandonnant les luttes où sa séduction rendait obligatoire sa dérisoire victoire qui ne lui apportait que le mal. Il ne lui était pas donné encore de s'en remettre à son destin. Peut-être aussi avait-elle trop joué pour pouvoir abandonner de son propre choix le jeu : il lui était révélé des cartes inconnues qui tombaient contre elle. Car les hommes ne l'abandonnaient pas. Les avertissements qu'elle leur prodiguait avaient beau faire. Le cercle se resserrait. C'est dans le mariage cette fois-ci qu'elle se trouvait prise. Elle était désormais responsable et solidaire.

Les deux grands thèmes de Lang allaient être alors la responsabilité, l'indissolubilité du mariage. C'est là une attitude révolutionnaire, car le conformisme a changé d'objet : ou la désunion du couple est cachée sous l'hypocrisie des sourires et des fausses larmes ou cette désunion est l'objet d'un jeu où chaque personnage s'assure d'un bon alibi. On ne me prend pas comme un objet que l'on peut rejeter si l'usage n'en est pas agréable, dit un des hommes du film, et il place la femme à qui *il* parle devant *son* choix. Cette femme justement à travers Marilyn Monroë nous a été donnée comme *libre,* ce n'est pas la petite fille en pamoison, ce n'est pas la croqueuse d'hommes, *quand elle accepte* les bras de *l'amant, elle* choisit, mais pour une très rare fois dans le cinéma américain, son acceptation n'aliène pas la profondeur de sa liberté, son intégrité propre, et d'autre part, chose plus significative encore, garde à l'homme la même intégrité : celui-ci n'est plus considéré comme l'indispensable moyen de la conquête du monde, une volonté de vivre rencontre une autre volonté de vivre : il importe à toutes deux désormais de mener à bien cette conquête. Il est alors bien évident que ne peut être détruit, sans grave préjudice, que ne peut être rompu le mouvement, l'équilibre de ces forces dont la puissance est reconnue puisque très habilement Lang introduit dans sa réthorique, l'accomplissement définitif par cette enfant que les grandes personnes se disputent.

Barbara l'a-t-elle compris ? Ou est-elle de ces personnages gravement prédestinés ? Toujours est-il qu'elle refuse. Elle hésite, mais elle refuse d'être bonne, elle refuse d'être juste. Et ce refus se manifeste malgré elle car il ira très loin : l'amant veut détourner le jeu à son profit, amant hanté par le mariage, mais les nouvelles unions ne se peuvent pas faire sans abandons. Barbara ne veut rien abandonner. Comme le mari, l'amant désormais ne peut que fuir la maison où la femme est seule (vraisemblablement le film eut dû s'arrêter là), irrémédiablement seule, et sur elle, Lang s'est fait malgré tout affectueux. Peut-être ne doute-t-il pas de l'avoir rendue, au fond, heureuse et délivrée. Peut-être trouve-t-il là, malgré sa rigueur jansséniste, un apaisement. Etrange apaisement que pouvait avoir la Bette Davis de *The Little Foxes* regardant par la vitre embuée partir définitivement le seul être qu'elle ait aimé, sa fille, et la pluie se devinait sur les amoureux délivrés d'elle très fine et très douce.

Clash by Night nous donnait encore la grande effervescence d'un *cas,* et l'art de Fritz Lang (très remarquablement *démonté* par Lotte H. Eisner dans la REVUE DU CINÉMA) renchérissait, plus subtil peut-être quoique appuyé toujours sur un érotisme très allemand.

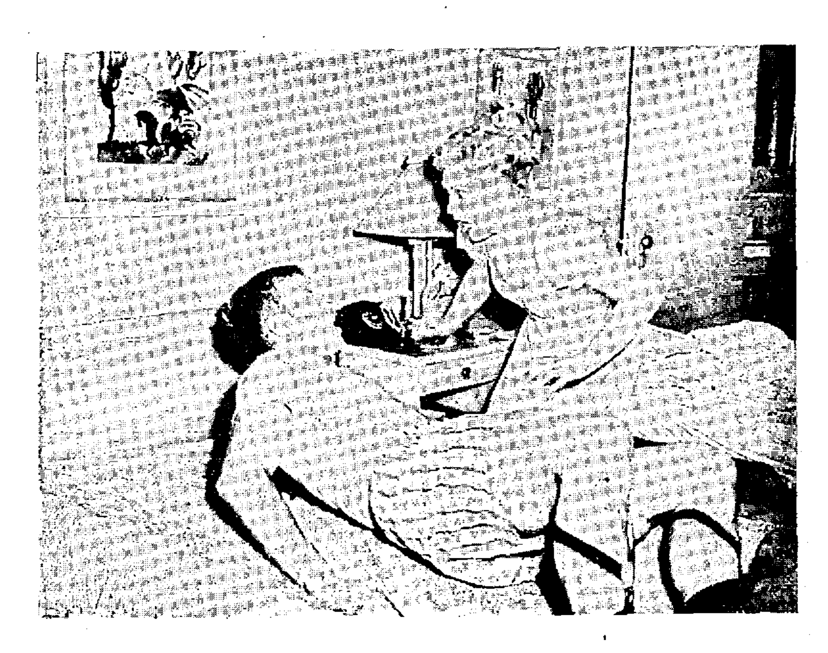
Très américain par contre — avec malheureusement combien moins de talent et combien plus de conformisme — allait se montrer George Cukor avec *The Marrying Kind.* Mais c'était faire malgré tout, sous des dehors anodins, un film atroce. Car ses personnages n'avaient plus même la ressource d'*être.* Pantins plus ou moins conscients qu'en série fabriquent les grandes villes, Cukor nous les montrait dans le quotidien tout au long de l'histoire d'un mariage.

Il est caractéristique que Lang ait promu au rôle moteur la responsabilité à la volonté : chez Cukor elles ne tiennent — malgré les moralisateurs discours d'une femme-juge —

aucune place. La vie des hommes — et partant celle du couple — s'orchestre sur un sourire, sur un geste qui conduit logiquement et implacablement à l'irrémédiable, sur de petites lâchetés, de petites mesquineries, sur des rêves avortés comme la plupart des rêves des hommes. C'est un monde de grisaille et d'aliments sous cellophane, aux goûts fades, dans lequel on ne peut qu'assister, avec impuissance et sans tendresse, à l'*effritement* du couple, parcelle d'âme par parcelle d'âme. Que l'on ne s'y trompe pas. C'est sous l'apparence du sourire et de l'enjouement un monde kafkaïen, pire peut-être, car l'on n'en a pas l'immédiate reconnaissance. (Il faut citer ici la scène du ramassage des billes d'acier, et le rêve qui y correspond). C'est un monde sans espoir. Et il faut faire là un grave reproche à Cukor : celui d'avoir amené par une lente hypocrisie le film à une conclusion heureuse, qui n'est pas *plaquée* pour les censures de toutes sortes. Non, Cukor a peut-être senti l'horreur, mais il n'a pas osé l'affirmer. Pour un Stroheim, c'était l'affirmation de la décadence des princes, pour un Américain du demi-siècle, c'eut dû être l'affirmation de la décadence d'une fausse civilisation *américaine* qui sclérose les êtres en les empêchant de se réaliser, de rayonner, qui tue les amours car l'amour se confond avec l'enfant qui est demain, qui est toujours, qui est l'espoir. Mais le personnage de Cukor n'attend la délivrance que d'une chimérique invention, il ne peut — à cause de sa société — s'imaginer dans un mouvement solidaire où il trouverait la joie, mouvement qui est le privilège des peuples à venir de toutes amours possibles, Doniol nous disait le bon rire des Russes joyeux et tapageurs qu'il avait cotoyés : l'amour leur était offert et l'enfant était roi.

« Il n'y a pas d'amour heureux », dit pourtant le poème d'Aragon. Il n'y a pas d'amour heureux parce que les hommes ne sont pas libres. Il n'y a pas de mariages heureux car pour se donner l'illusion de la liberté qui leur est refusée, les couples se déchirent et se tuent par petites saccades. Et si dans de mystérieux endroits miraculeusement préservés, ils s'essayent à la liberté, il y a toujours pour leur malheur un autre homme pour les en empêcher. Il y a toujours entre eux l'immensité de la mer sur laquelle fuit la voile blanche qui sépare définitivement l'amoureux de l'amant qui meurt d'épuisement dans la dernière image de *Tabou*.

Michel Dorsday



Judy Holliday et Aldo Ray dans *The Marrying Kind* de George Cukor.

L'AGE DE LA PROPAGANDE

THE SOUND OF FURY (FUREUR SUR LA VILLE), film américain de CYRIL ENDFIELD. *Scénario :* J. Pagano d'après son roman « Les Condamnés ». *Images :* Guy Roé. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Décors :* Perry Ferguson. *Interprètes :* Frank Lovejoy, Kathleen Ryan, Richard Carlson. *Production :* Robert Stillman, 1952. *Distribution :* Artistes Associés.

Entre « l'engagement » et la propagande, la frontière est souvent confuse. Le cinéma, en glissant de l'un à l'autre, la franchit avec une facilité abusive. Sa responsabilité, ou plutôt celle de ses auteurs, se dégage en partie du fait de sa tendance naturelle à forcer le ton : il parle fort et beaucoup, mais surtout il souligne ce qu'il *montre,* il appuie sur la signification des choses. Ce défaut de naissance que surmontent seuls les véritables créateurs qui matent sous eux leur caméra comme un étalon sauvage, tient à sa nature même, à ce pouvoir de concrétisation, de suggestion, qui tend à instaurer une espèce de démagogie dans les rapports qu'il entretient avec nos émotions et nos sentiments.

Il n'est donc pas étonnant qu'à l'époque où les idéologies, les conceptions du monde s'affrontent et se disputent la planète, le cinéma menace de crouler sous les propagandes de tous genres. Thèses, auto-justifications, plaidoyers, déclamations et harangues truffent les scénarios et les dialogues en même temps qu'ils guident l'action, quand ils ne la déterminent pas purement et simplement. Tout le vaste arsenal de la persuasion y passe, qui, comme on sait, ne tend pas moins à entretenir et à exalter la conviction au sein même des initiés qu'à conquérir la confiance des « barbares » et gagner leur appui. (Au pays de Voltaire, qui est aussi celui du *déshabillé* galant, le cinéma a, si j'ose dire, compris : il a choisi la cuisse. Sceptique, il ne croit pas aux croisades, si ce n'est à celle du sein. Puisse-t-on me pardonner ce mauvais mot qui est bien au niveau de la chose... De ce point de vue, le cinéma français est un maquereau prospère) (1).

Laissant à d'autres la propagande proprement politique, le prosélytisme lyrique et l'épopée sociale, le cinéma américain se réclame en général d'un humanisme religieux, familial, libéral et démocratique plein de santé, d'optimisme... et de naïveté. Dans le plus noir des films, un porte-parole bien placé suffit à faire entendre, ne fût-ce que l'espace d'un éclair, les notes *salvatrices des harpes* célestes et du chœur des justes : ce personnage peut indifféremment porter la casquette d'un G-Man, la croix d'un pasteur, le face-à-main dictatorialement bienveillant d'une présidente d'association philanthropique ou le *Luger* d'un gangster qui se repent *in extremis.* Dans une action dramatique, cette propagande des bons sentiments, de la bonne volonté et de la bonne foi pipe les dés avant le jeu : le conflit, la crise qui se noue n'est qu'une petite guerre truquée puisque le traité de paix qui consacre la victoire finale du bien sur les puissances du mal est signé avant la première image. Il faut ajouter qu'à l'intérieur de ces impératifs de production un éventail assez large de cas d'espèces peut heureusement se déployer entre les deux positions limites : le « happy end », ou en tout cas le « moral end », peut n'être qu'une courte formalité, bâclée au terme d'une œuvre que le conformisme altère seulement dans les cinq dernières minutes ; à l'opposé, le ton général d'un film peut *préluder,* dans une envolée de patronage, à l'apothéose finale. Cette marche triomphale de l'enseignement moralisateur ou de la convention sentimentale sur les lisières de l'art risque alors de s'achever en parade du ridicule.

Il importe peu cependant que dans *Fureur sur la ville,* film de catégorie B qui, sur le plan esthétique, ne se distingue du commun de ses semblables que par la maladresse de sa construction et sa conception assez primaire, les auteurs fassent des efforts aussi gauches que bien intentionnés pour rendre émouvante l'amende honorable finale d'honnêtes gens peu lucides en face de criminels à leur tour métamorphosés en victimes, et glorifier *ainsi, indirectement,* une loyauté, une humilité, une liberté d'esprit, un système d'éducation, en un mot une civilisation qui fait honneur au pays dont elle est l'apanage. C'est cette fois à notre tour de quitter le terrain de la critique proprement dite pour celui de la propagande, en faveur du thème d'un film qui n'est autre, comme dans *The Big Carnival* de Billy Wilder, que celui de la responsabilité de la grande presse dans la société. Ce sujet touche à une *réalité sociale* rarement attaquée de front à l'écran. Les deux œuvres peignent les terrifiantes puissances que peut déchaîner, sciemment ou non, le reporter aussi bien que l'éditorialiste, en portant à l'incandescence l'inconscience criminelle des foules. Cela seul est commun. Les scénarios divergent notablement, les protagonistes aussi : Le « héros » de *The Big Carnival* n'est qu'un arriviste affolé d'ambition et de désir de puissance ; c'est un mauvais sujet ; sa position, moralement parlant, est insoutenable ; en dépit de ses allures de « dur », il s'effondrera fatalement.

Mais il est autrement grave que le petit

(1) Qu'on m'entende : je *ne* vise ici *que* la majorité de la production française, non l'intégralité...

universitaire studieux et religieusement élevé par les pasteurs, assuré dans sa conviction comme en un roc, envoie à la pire des morts, le lynchage, un homme à peine coupable, au nom de principes moraux qu'en toute bonne foi il prend pour l'enseignement direct de Dieu et l'expression de sa Justice. Croyant faire appel aux sentiments d'honneur et d'équité de la communauté, il ne fait que transformer celle-ci en populace en appuyant son action sur des instincts plus que louches travestis en mobiles moraux.

Le parallèle ébauché plus haut ne peut en aucun cas se poursuivre sur le plan de la réalisation. Billy Wilder sait manier la violence et les foules avec une autre maîtrise et surtout un autre sens de la progression logique et de l'architecture que Cyril Endfield qui, cependant, réussit son morceau de bravoure : l'invasion de la prison par la population. La brutalité atteint ici un paroxysme qui, pour être en soi bien rendu, nous trouve peu crédules, nous frappe par sa gratuité, à cause principalement de sa défectueuse motivation préalable. C'est un geyser artificiel. Mais cela sort du point de vue particulier de cet article.

Qu'invoquant donc une authenticité psychologique visiblement hors de question, une optique esthétique tout aussi négligée, on ne moque pas trop *a posteriori* dans ce film la conception plutôt rudimentaire des personnages, car les réalités qu'ils incarnent, elles, ne sont pas si illusoires. L'illustration caricaturale que l'œuvre donne de celles-ci n'empêche que se profilent sur l'horizon de toile blanche les ombres inquiétantes de la presse et d'une certaine morale répressive et rétrograde trop souvent coupables d'acclimater lentement mais sûrement le mensonge et l'erreur dans l'esprit des hommes.

JEAN-JOSÉ RICHER

LES FILS DU TROISIEME HOMME

THE DEVIL MAKES THIRD (LE DIABLE FAIT LE TROISIEME), film d'ANDREW MARTON. *Scénario :* Jerry Davis, d'après une nouvelle de Lawrence Bachmann. *Images :* Vaclav Vich. *Musique :* Rudolph G. Kopp (chansons de Bronislau Kaper et Jupp Schmitz). *Interprétation :* Pier Angeli (Willie Lehrt), Gene Kelly (Jeff Eliot), Claus Clausen (Heiseman), Wilfried Seyferth (Hansig). *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

Le cinéma allemand a décidément abandonné aux étrangers la vocation qui lui revenait de plein droit. Il préfère ourler de « piquantes » opérettes pour la gloire d'Hans Albers, faire de Dieter Borsche, sa découverte de l'après-guerre, le pôle de prêches patriotiques ou moraux, cligner avec une fierté égrillarde un œil vers les appâts de Hildegarde Kneff qui s'est taillée en Amérique une petite gloire aux dépens d'ailleurs de ses qualités spécifiques. Plus il reprend son indépendance, plus le cinéma d'Allemagne de l'ouest cherche l'anachronisme ou le déplacement dans l'irréalité. Staudte, Jurgert, Harald Braun, eux-mêmes oublient qu'entre 1946 et 1950 environ ils ont failli retenir et retrouver à leur usage les leçons du néo-réalisme. Ce n'est pas simplement affaire de courage que se prendre soi-même à bras le corps.

Qui a tenté de paraphraser l'histoire de l'Allemagne depuis la fin de la guerre ? Les cinéastes américains, aidés en cela par leur pays qui, mêlé à cette histoire plus qu'aucune des puissances d'occupation de l'Ouest, y cherchait une justification, aussi bien que des sujets neufs. Il en subsiste des œuvres qui ne sont pas indifférentes. Les Allemands en tout cas seraient mal venus à se plaindre des erreurs d'optique, des contresens ou des facilités, commises dans *la Ville écartée, le Traître* ou *le Diable fait le troisième*. Qu'ont-ils à nous proposer à la place ? Même si les réalisateurs américains ont mis en films des romans-feuilletons, leurs images restent, gonflées d'une multitude de petits « faits vrais », saisis comme à leur insu.

Cela ressemble bien en effet à du roman par épisodes que l'aventure du capitaine Jeff Eliot, qui bombarda Munich en 1944, fut abattu, caché par une famille allemande, qui le fit passer en Suisse. Appelé au Japon par d'autres occupations, il ne revient en Allemagne qu'à Noël 1947. Jeff, les bras chargés de cadeaux, cherche le vieux couple, trouve à sa place dans la cave de la maison ruinée une famille qui l'abusa depuis la fin de la guerre. Car ses hôtes, les Lehr, morts, ont cédé leur identité à ces braves imposteurs, qui avaient bénéficié des colis mensuels envoyés par l'aviateur au cœur généreux. Willie avait quinze ans en 1944. Elle a dix-huit ans, est orpheline. Autant dire entraîneuse dans une boîte de Munich, où le patron impose le modèle Marlène-Ange-Bleu, dont les étrangers jugeaient alors qu'il habillait si bien l'Allemagne.

Le père Noël venu des Amériques comble la petite fille, l'emmène à Salzbourg pour les fêtes, mais sa bonté naïve ne suffit pas à purifier Willie ; elle retourne contre ce rééducateur les armes émoussées qu'il ma-

niait. Elle l'entraîne dans une affaire de contrebande, dont le trésor des nazis clandestins recueille les *bénéfices*. Jeff Eliot se trouve embarqué dans le dilemme des bacheliers : l'amour et le devoir, celui-ci étant de servir de mouton aux hommes du C.I.D. et de la police allemande. Les routes sont verglassées entre Munich et Salzbourg au moment de Noël ; elles se strient de motocyclistes noirs qui se souviennent d'avoir vu jouer *Orphée*. Tout ce joli monde finit par converger sur les crêtes de Berchtesgaden où, dans un wagnerisme de Ku-Klux-Klan, à travers les caves du châlet bâti par Hitler, la M.P. et Jeff Eliot traquent le chef nazi, mélange de Ribentrop et de Caligari. La vertu triomphante exige qu'il ne reçoive pas « l'honneur » d'une pistolade. On le capture vivant. Jeff et Willie s'aimeront.

Andrew Marton, le réalisateur, est connu comme premier assistant des *Mines du roi Salomon* et auteur d'un *Voyage au Thibet*, qui n'a pas encore été projeté en France. L'intrigue du *Diable fait le troisième* occupe une place trop grande relativement au cadre pour qu'on puisse parler de documentaire *romancé*. Il faudrait inverser les termes : c'est du roman documenté, genre plus franc à tout prendre. Les considérations financières ont certainement joué un rôle important dans le choix du décor. Les studios de Geiselgasteig, dans la banlieue de Munich, étaient encore sous séquestre au moment du tournage ; leur qualité d'occupants accordait aux Américains d'évidentes facilités pratiques dans le maniement des gens et des services officiels allemands. Le problème posé à Marton avait à peu près les termes suivants : étant donné le paysage bavarois, Munich, Salzbourg, la neige, éléments encore inutilisés depuis 1945 dans des œuvres de quelque prétention, quelle intrigue peuvent-ils supporter ?

Un sujet trop nu, une traduction trop minutieuse de la vie quotidienne allemande dans ce cadre, n'auraient peut-être pas suffisamment mis « en situation » les données folkloriques proposées à Marton. Son échec gît là ; en acceptant de donner la prépondérance à l'extrapolation bavaroise d'une aventure de Far-West, il s'est lié les mains, il a énervé du même coup tous les ressorts dramatiques — ils se suffisaient bien à soi seuls — qui bandaient la vie d'une Allemande en 1947. La vérité psychologique a été momifiée ; il en subsiste le sarcophage. Celui-ci reste assez brillant pour permettre à ceux qui connurent l'époque, de la reconstituer *mentalement* et d'apprécier toute la valeur des signes que Marton en a conservés. Il n'est pas assez instigateur de vie pour émouvoir le spectateur étranger à qui n'est montrée qu'une histoire plutôt rocambolesque. D'où les divergences d'opinion sur *le Diable fait le troisième*.

En notre âge, accoutumé à la tendresse comme à l'implacabilité du néo-réalisme, ce rocambolesque né d'un excès de romantisme, semble, pour peu que l'on soit malveillant, une tentative d'affadissement, voire de détournement des faits. Marton pourtant ne mérite pas une sévérité exagérée. Il serait trop facile de lui imputer à charge certain décalage entre la doctrine officielle — ou qui semble telle — de son pays, à l'égard de l'Allemagne de 1952, et la thèse qu'il défend sur les conditions de la renaissance du nazisme. Cette clandestinité ne sert pas à autre chose qu'à prêter ses illusions et ses mécanismes commodes aux imaginations avides de références historiques confuses.

Munich du *Diable fait le troisième*, c'est la Vienne du *Troisième Homme*. Et l'Europe du *Troisième Homme*, c'est celle des « personnes déplacées ». Déplacées dans la vocation de leur jeunesse, dans leur éducation, dans tout leur univers mental, quand même elles n'auraient pas quitté leur patrie. Cette Europe est, ou était, à maints égards, la fille naturelle de la Madone des Sleepings et d'un marin de Mac Orlan. Ses parents s'ennuyaient par excès de richesse ; elle s'est perdue par abus de pauvreté. Il n'est pas nécessaire d'éprouver un attrait particulier envers les bouges et les boîtes interlopes pour convenir de leur existence et des drames humains que cachent leurs clinquants, dont Marton a précisément appréhendé l'essence. Ce monde de la contrebande et de la prostitution en Allemagne *serait à décrire* dans une histoire « secrète » de l'occupation à l'ouest. Elles seraient loin, les « petites alliées » de Claude Farrère ! La nostalgie de la pureté perdue et des soirées où l'on chantait « O Tannenbaum », petite fille en *nattes qui aime les gros gâteaux au cumin*, habite les « Veronikas », qui suivent les troupes de camp en camp au long du Rhin, reliquats rongés de fièvres des années « d'avant la réforme monétaire ». Rien que l'emploi de ce repère économique pour évoquer la *transformation* des mœurs, la fin des angoisses, est significatif d'une tragédie. Andrew Marton a senti tout cela, et sa maladresse à l'exprimer n'est peut-être que de la pudeur.

On peut bien nommer mélodrame l'histoire qu'il a racontée. Mais combien de Margots ont pleuré de vivre en ce climat ? Le manichéisme simplifié du scénario rend peu plausible l'aventure d'un pauvre Adam américain en proie à l'Eve allemande qui, le Diable nazi faisant le troisième, lui tend la pomme de la rébellion par amour. Mais cet univers-là était complicité, issue d'une résignation à la fatalité déclenchée par la défaite. Le héros de Marton refuse la complicité. En est-il si ridicule ? Il se pourrait que gise dans son geste le germe d'une conception dramatique que développera Marton lorsqu'il possèdera mieux son talent et disposera de plus d'autonomie. Son sens de la chose

vue, ses qualités de documentariste valaient qu'au moins on signalât ce film, si imparfait, si attachant pourtant, plus percutant parfois — même involontairement — qu'*Allemagne, année zéro*.

D'aucuns déplorent que Gene Kelly ait été choisi pour assumer le rôle de l'officier américain. Ce danseur, dit-on, n'est pas à sa place. Il nous paraît au contraire que nul ne pouvait mieux rendre un personnage égaré, effaré des vilenies découvertes à sa bonne conscience, partant en guerre contre elles comme un Don Quichotte sans puérilité. Un acteur de composition aurait « remis de la gomme » et certainement accentué l'allure de mélo. Gene Kelly a compris que les airs falots seraient ici plus vraisemblables, plus efficaces que le lyrisme. Quant à Pier Angeli, encore hésitante aux frontières de tous les abandons, elle a réussi à « être » Willie et tant de ses sœurs.

Marton a eu le scrupule remarquable de laisser ses personnages parler leur langue maternelle. Il faut déplorer que seul le texte anglais soit sous-titré. D'importants éléments parlés en allemand demeurent ainsi incompréhensibles au spectateur français, en particulier deux phrases où réside exactement la clé dramatique de toute la seconde partie.

JACQUES NOBÉCOURT

ON ASSASSINE TOUJOURS LES POETES

LA MINUTE DE VERITE, film de JEAN DELANNOY. *Scénario :* Jean Delannoy, Henri Jeanson, Roland Laudenbach. *Dialogues :* Henri Jeanson. *Images :* Robert Le Febvre. *Décors :* Serge Piménoff. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Michèle Morgan, Jean Gabin, Daniel Gélin, Léa di Léo. *Production :* Franco London, Film Cinés 1952. *Distribution :* Gaumont.

Delannoy incarne le mythe d'une rigueur bien pensante, mythe car cette rigueur n'est souvent qu'une grande pauvreté de *voir* les choses. Il n'empêche que, porté par des thèmes qui lui étaient *significatifs,* il avait pu nous donner des réussites, mais dans un ordre toujours conventionnel, tel ce *Dieu a besoin des Hommes,* soutenu plus par un comédien que par une forme bien définie.

Mais avec *La Minute de Vérité,* il entre dans le grand drame bourgeois : il semble qu'il ait voulu nous apporter une *leçon* morale. Son désir fut dépassé. Il se trouva malgré lui tributaire de très vieux thèmes, que le cinéma français des années 35 avaient revalorisées par une poésie neuve. Mais les rêves avaient changé, leur pouvoir se trouvait sclérosé, leurs figures étaient artificielles et



Michèle Morgan et Daniel Gélin dans *La Minute de Vérité* de Jean Delannoy.

lourdes : les personnages n'étaient pas allés au bout de leur destin, ils avaient *accepté*.

Le Gabin de *La Minute* comme le Gabin de *Quai des Brumes* est un individu *primaire*, seul, mais par la grâce de Delannoy il conquiert le *social*, par des formes que justement le social lui impose, formes toujours refusées — avec raison — parce qu'entachées d'injustice, dans le paysage d'autrefois. Le déserteur s'est mué en un médecin habile et respecté qui parle de devoir mais qui a gardé de son enveloppe première ce qui ne le rend plus que brutal et vide.

De la femme langoureuse et merveilleuse et qui aime l'amour et qui le donne, il ne reste, dans ce même visage de Morgan aux yeux avides et quémandeurs mais maintenant calmés, que la femme qui n'a conservé que l'amour du *jeu*, dont l'erreur vient de le mal jouer et non plus de le mener pour une plus grande libération qui s'associerait à son destin et le rendrait plus pur.

La poésie des personnages restait sous-jacente, les phrases la portaient et sa diffusion n'était lucide qu'en d'extrêmes tâtonnements qui nous la rendait présente. Il est caractéristique que Delannoy l'ait fait porter ici par un personnage, que le poète soit devenu braillard et brossant son mal, car il est peintre, en de larges traits où l'absurde — le mauvais absurde, non un absurde kafkaien — le dispute à une vanité qui eut pu être très belle si elle n'avait pas été le fait d'un Henri Jeanson, dont les phrases sont d'une très mauvaise *littérature*.

Dans le monde ancien, la mort, une mort triste, exténuante alors qu'elle allait être vaincue devant des portes d'espérance s'ouvrant sur de beaux navires qui partaient pour des îles au soleil, prenait le héros quand enfin tout lui était offert, et malgré sa défaite sa joie demeurait parmi nous d'avoir découvert le royaume de la grâce. Par un masochisme de vaincu qui ne conserve pas l'étrange bénéfice de l'être, le héros de Delannoy va, lui, vers un suicide dont il ne comprend pas la portée, vide de sens et d'âme, et, fait là tout nouveau, inutile pour lui-même, sa mort *arrange* les apparences, les vérités d'un monde conventionnel, que l'on nous donne comme *vrai*. La mort a quitté Gabin qui s'est soumis aux lois, mais de lui est sorti un bâtard apeuré qui ne peut que crier, dont les cris n'ont pas de sens, et la bonne œuvre de ce Gabin conformiste sera d'assister, sans remords, à l'assassinat. La femme peut bien, elle, pleurer devant lui de larmes indécises, elle aussi depuis longtemps a accepté une déchéance qui maintenant est dorée. Ce n'est plus de la vitre embuée, vers la mer du port sale que se porte le regard perdu, mais d'un appartement dans Auteuil *vers la Seine à Paris des peintres confortables du dimanche.*

De Paris en province, voilà la *bonne* leçon de Delannoy. Dans leur fauteuil les spectateurs seront rassurés : on assassine toujours les poètes qui troublent la fête des digestions *laborieuses et papelardes*. Le conformisme pornographique d'*Adorables Créatures* — c'est ici le même conformisme mais dans le style *noble* — enchanta et rassura le même public. Delannoy tout de même est plus discret, sait au tournant saisir une bribe d'intelligente vérité (trouvailles de la petite bonne maussade et idiote bien que jolie, de la cigarette éteinte sur le dos nu et magnifique, mais peut-on vraiment dire trouvailles ?). Mais cette *qualité* est déployée en vain. Comme Christian Jaque, Delannoy n'est pas un homme libre. La liberté n'est pas l'exercice de son bon plaisir, mais la possibilité toujours sûre du *refus*.

MICHÈLE TORLETSKY

ESSAI D'UNE OBJECTIVITE

ROMA ORA 11 (ONZE HEURES SONNAIENT), film franco-italien de GIUSEPPE DE SANTIS. *Scénario :* Cesare Zavattini, Giuseppe de Santis, R. Soneger, B. Franchina et R. Puccini. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* M. Nascimbene. *Décors :* Léon Barsacq. *Interprètes :* Lucia Bose, Carla del Poggio, Massimo Girotti, Elena Varzi, Lea Padovani, Paolo Stoppa. *Production :* Paul Graetz-Transcontinental Films, 1952. *Distribution :* R.K.O.

Cassia tragiqua se fermait sur une belle espérance : la terre n'était plus rebelle, les mauvais en étaient chassés et les fautes pouvaient aussi être pardonnées. Premier film *russe* réalisé hors de Russie pouvait dire Doniol-Valcroze, mais gardant des fibres occidentales des sous-jacences plus fines, et, même dans l'austérité, plus romantiques, plus complexes de poèmes à venir. C'est justement un poète que l'on attendait de Giuseppe de Santis. Mais celui-ci — peur des inexplicables ? rêves abandonnés ? — a voulu se découvrir sociologue. Les sociologues doivent souvent garder leur cœur fermé : ils ne peuvent se pencher sur les visages qu'en passant pour prendre le détail qui sera la note de travail, loin de la chaleur humaine.

Santis va donc prendre un fait divers, le détailler minutieusement, et faire l'essai d'une *objectivité*. (Disons tout de suite que cet essai est, forcément, un échec). — Une annonce dans un journal et de jeunes femmes se précipitent. Il leur faut du travail. Et l'Italie est un des divers pays capitalistes où le travail est le plus rare, le plus dur. Une simple petite annonce et une centaine de jeunes femmes veulent atteindre la porte qui leur ouvrira le chemin de la vie, qui fera cesser



Elena Varzi dans *Roma, ore 11*, de Giuseppe De Santis.

leur faim, qui sera une liberté certes dérisoire mais au moins en devenir. Vers cette porte absolutoire derrière laquelle se terre un exploiteur au louche regard, étonné de toute cette misère soudaine, monte un large escalier qui s'effondrera, et dans ces chairs meurtries et malades, dans toutes ces amours confondues, Santis va puiser les histoires qui illustreront son récit de la misère, posant à travers elles le problème de la responsabilité de la catastrophe.

Sa réussite sûre a été d'orchestrer ces histoires avec une grande rigueur dramatique. Il ne s'est pas servi de la catastrophe comme de l'*alibi*, lui permettant d'isoler quelques visages sur lesquels il aurait fait de pittoresques variations, de pittoresques digressions. Il a au contraire constamment éliminé (n'en laissant que, très habilement, l'*amorce*) le geste, la phrase qui eut pu ne pas être en situation. Notre intérêt n'est alors pas de tout savoir sur chaque destin, mais de savoir, mais de chercher quel est le sens profond et véritable de toutes ces misères groupées.

Là se situe l'échec de Giuseppe de Santis. Car il eut fallu, pour atteindre le pleinchant, pour atteindre l'universel et le vrai, ne pas s'attacher — comme les mauvais sociologues qui ne font que des répertoires de monographies — aux causes partielles de ces amours, de ces vies bafouées. Il eut fallu crier à l'injustice. Il eut fallu faire du profiteur, des indifférents des *types*. Et là se trouve un *alibi* : l'ambiguïté que porte tout le film sur la responsabilité de la jeune femme qui par son impatience a causé le *phénomène* de la catastrophe : il eut fallu pour nous toucher au plus profond, faire à travers elle qui justement servait de pire victime, de bouc émissaire, une âpre critique sociale. Il n'y a malheureusement de celle-ci qu'une simple esquisse. Mais sa beauté nous laisse envisager ce qu'elle eut pu être si elle avait été poussé à fond. (La pauvre fille qui vient d'une campagne aride et misérable accepte, avec une joie bestiale presque, la place de bonne à tout faire qui lui est offerte et où elle sait qu'elle sera brimée et maltraitée, mais elle n'a à la bouche que la phrase qui a hanté sa vie : est-ce qu'on y mange ?) S'il faut souligner notre déception après les exceptionnelles promesses de *Caccia tragiqua*, il faut dire aussi notre émotion devant ces visages de femmes, synthèse d'une Italie souffrante, devant ce romantisme qui n'est jamais mièvre.

Roma, ora 11, est un film où l'on parle beaucoup. Il n'y a pour le traverser sans rien dire presque, que deux amants, par qui Santis est allé très loin. La chose est curieuse : ce sont les deux seuls (si l'on excepte le fonctionnaire petit bourgeois) à ne pas appartenir — comme les autres personnages — au prolétariat. Il est peintre. Elle a quitté, pour le suivre, une famille très fortunée qui profite du désarroi de la catastrophe pour la reprendre. Mais le visage tourmenté de Lucia Bose saura, lui, affirmer son refus. Dans l'atelier où sèchent les dernières toiles, elle vient reprendre sa place. Elle ne dit rien. Son visage est un des plus simples, un des plus beaux qu'on puisse admirer. C'est la dame de *Cronaca di un amore*, c'est la dame merveilleuse qui cette fois rejoint par son amour les amants éternels.

MICHÈLE TORLETSKY

LA NOBLESSE DU SOLEIL

VIVA ZAPATA ! film américain d'ELIA KAZAN. *Scénario, adaptation et dialogue :* John Steinbeck, d'après le roman d'Edgcumb Pichon « Zapata the Inconquerable ». *Images :* Joe Mac Donald. *Musique :* Alex North. *Décors :* Thomas Little et Claude Carpenter. *Interprétation :* Marlon Brando (Zapata), Jeanne Peter (Josefa), Eufenio (Anthony Quinn). *Production :* Darul Zanück, 20th Century Fox, 1951.

Je suis que je suis noble de la noblesse du soleil.
Une certaine paix — une certaine grâce,
Je dirai de même si j'étais Pinson ou Arbre.

D.H. LAWRENCE (Pensées).

Viva Zapata ! fut présenté pour la première fois en France un soir du Festival de Cannes 1952. Ma première impression comme celle de beaucoup de mes confrères fut assez mélangée. Les mois ont passé, j'ai souvent repensé à ce film et mon avis a évolué de plus en plus dans un sens favorable. J'écris cette critique avant la sortie du film à Paris et avant d'avoir lu une seule « seconde impression » de la critique mais — l'optique des festivals est si facilement fausse — j'ai comme une intuition que bien des opinions seront révisées et dans le sens de la louange. Et puis, au diable les confrères...

Le premier reproche qui vient à l'esprit à la vision de ce film c'est celui de la froideur. Comment ne pas émouvoir avec le plus émouvant des sujets : la révolution ? Or — au premier degré en tout cas — *Viva Zapata* n'émeut pas. Et par quels chemins dialectiques peut-on admettre que la révolution n'émeuve qu'au second degré ? C'est justement ce qu'il s'agirait de voir... sans prétendre trancher.

Zapata fut avec le général Villa l'un des principaux chefs de la révolution mexicaine dont le premier épisode se situe en 1911. Héros national, couvert de gloire, il refusa, les premiers succès passés, l'escamotage de la révolution comme il avait refusé et châtié l'indiscipline et l'inconduite de ses meilleurs et plus fidèles compagnons de combat. Il était l'homme des paysans. Par-dessus les honneurs et les tentations du pouvoir il sut rester l'incarnation palpitante de leurs aspirations. Il sut « reprendre le maquis », tout perdre pour le seul infime espoir de tout sauver. La trahison seule — et comment pouvait-il en être autrement pour le plus pur sous le plus pur ciel du monde ? — eut raison de ce noble étalon — étalon précis de la révolte indomptable. Il mourut criblé de balles, percé comme une écumoire, dans un de ces guet-apens qui maudissent jusqu'à la septième génération, assassiné seul, sans arme, par une armée entière, fusillé par mille soldats qui le jetèrent en quelques secondes dans la légende dans un halo de poussière, de sang noir, de mouches et de sainteté fraternelle.

En intitulant son film *Viva Zapata !* Kazan s'est sans doute fort peu préoccupé du *Viva Villa !* de Jack Conway (film d'ailleurs non dépourvu d'intérêt), mais a accepté courageusement la comparaison relative avec le fameux et inachevé *Que Viva Mexico !* de S.M. Eisenstein (où Conway d'ailleurs pilla des images). Mieux. On sait que le film d'Eisenstein devait avoir un épilogue, quatre épisodes et un prologue. Cinq sur six de ces parties furent tournées. La seule non tournée fut justement celle de la révolution mexicaine dont, comme l'a écrit Mary Seaton qui n'ignorait rien du film, « Juan et Pancha auraient été ses héros les plus profondément humains, symboles vivants de tous les hommes et de toutes les femmes qui portent ensemble le poids de la guerre en des instants où l'union physique, la loyauté réciproque et sans phrase, la mort et la naissance forment un tissu aussi serré que celui des *sarapes* multicolores que portent les Mexicaines » (1). Kazan, qui fait une part importante dans son film à l'aventure Zapata-Joséfa, a-t-il couru consciemment le risque de tourner, en quelque sorte, le seul épisode qui aurait manqué à *Que Viva Mexico* : celui de la révolution mexicaine ? Risque illimité car, même à l'état de fragments, la fresque d'Eisenstein est un des plus beaux films du monde. Rien que pour cette audace Kazan mérite le coup de chapeau.

Reste à savoir qui doit porter la responsabilité de la froideur : Kazan ou Steinbeck qui a fait le scénario, l'adaptation et le dialogue du film d'après le roman d'Edgcumb Pichon « Zapata the Inconquerable ». J'incline à penser que cette responsabilité est

(1) Mary Seaton : Histoire du film inachevé d'Eisenstein : *Que Viva Mexico.* (REVUE DU CINÉMA, n° 18).



Jean Peters et Marlon Brando dans *Viva Zapata !* d'Elia Kazan.

partagée. Steinbeck a perdu depuis longtemps ce sens du romantisme collectif qui faisait la valeur d'un de ses meilleurs livres, « En un combat douteux ». Or il y a dans toute révolution une part égale de romantisme et de mathématique. En donnant le pas à la mathématique il déséquilibre le film et le fait pencher du côté de la démonstration qui, en l'occurrence, reste fragmentaire. Il a cédé aussi à une littérature trop spectaculaire : la scène de la demande en mariage entre Zapata, Joséfa et son père, toute en échange de proverbes, est un plaisant morceau d'anthologie mis en scène avec une diabolique habileté mais qui fait un peu l'effet d'une charade entre deux tirades de *Phèdre*. Là où il eut fallu le sombre lyrisme d'un Lorca, Steinbeck n'a voulu que hausser le ton des aphorismes de *Tortilla Flat*, ce qui, bien entendu, n'empêche pas son dialogue d'être très supérieur au standard moyen hollywoodien.

Kazan semble être entré volontairement — pour partie — dans le jeu de son scénariste. D'abord il aime la démonstration : *Boomerang, Gentleman's Agreement, Pinky* le prouvent, qui donnaient le pas à l'argumentation sur la chaleur humaine. Il n'est pas l'ennemi non plus d'un certain ésotérisme cinématographique auquel correspond un savant formalisme influencé par différents courants du théâtre américain dont il est un des metteurs en scène réputés. On sait ce que cachaient les arabesques sophistiquées d'*Un tramway nommé Désir* : Blanche est une équivalence de Tenessee William et le drame de Blanche c'est que la salle de bain de sa sœur soit pour elle un lieu de beauté et pour les autres un lieu d'aisances. Bref, Kazan est un « intellectuel » avec les qualités et les défauts de la qualification. Il a raison dans la mesure où l'écran souffre terriblement d'un niveau mental quasi enfantin, d'une absence presque totale de culture ; tort dans celle où il crée par cet intellectualisme une zone de sécheresse entre le spectateur et la toile blanche, une sorte de labyrinthe cérébral qu'il faut trop de temps pour parcourir pour qu'il ne se produise pas un gênant décalage entre le pouvoir visuel de l'image et son propre contenu.

Kazan n'a pourtant pas cherché qu'à assembler les éléments d'une admirable rhétorique plastique, c'est bien Zapata qu'il a voulu honorer. Steinbeck et lui ont déclaré que leur seul but avait été d'illustrer cette phrase du récit d'Edgcumb Pichon : « *To rescue from the back of a mule where it was hung, bodyless and bloody, the head of one of the greatest human being of the modern time* » (1). (Cette phrase fait allusion à la mort de Zapata dont le cadavre fût attaché sur une mule errante ; Kazan n'a pas respecté ce détail, mais sa version de la mort de Zapata n'en est pas moins, par sa concision, son refus de toute floriture, d'une poignante grandeur). Il a de fait dressé une sorte de tombeau à la mémoire du général paysan, dont

(1) « Sauver du derrière d'une mule où elle pendait, sans vie et ensanglantée, la tête d'un des plus grands hommes des temps modernes ».

chaque face est une manière de bas-relief contant un épisode héroïque ou intime de la vie de Zapata. Certains de ces morceaux de bravoure touchent à la perfection. Je pense surtout à l'épisode de la capture et de la délivrance du héros, à cette musique grandissante de cailloux frappés les uns contre les autres, signal qui va rassembler sur le chemin du supplice une foule grandissante et libératrice, je pense à ces étonnantes chevauchées dans les maïs géants, à l'insolite nuit de noces du jeune général, à cette foudroyante succession de plans courts où l'on voit Zapata « déraper » avec son cheval à quelques centimètres de l'objectif dans un nuage de poussière et de terre projetée et trancher d'un coup de sabre les liens d'un prisonnier.

Ces « images mexicaines » — tournées en Californie, le Mexique ayant refusé qu'on tourne sur place et, depuis, interdit le film — sont parmi les meilleures qui aient été faites (à part celles de *Que Viva Mexico !*) et se situent justement entre celles, inégalables, de Tissé-Eisenstein et celles, trop formelles, de Figuerroa-Ford pour *Dieu est mort*. Elles servent mieux l'entreprise que le débat qui sous-tend le film sur le problème de « l'aménagement des révolutions », problème d'ailleurs captivant et peut-être cinématographique mais pas pris sous cet angle. L'apparition dans ce débat du personnage de « l'américain » est pire qu'inutile : elle montre un bout d'oreille que nous eussions préféré ne point voir. Qu'Hollywood fasse un film à la gloire d'un authentique héros révolutionnaire, bravo ! Mais le film doit parler de lui-même, se passer d'« émissaires »... à moins que ce détail ait quelque historicité. (« L'Américain » du trop méconnu *We Were Stranger* d'Huston se justifiait parce qu'il était le héros principal).

Viva Zapata ! souffre d'être avant tout un exercice de style et terriblement d'être parlé en américain. Cela est dommage car, même du côté du Rio Grande où fut tourné le film, Kazan a su recréer la terre et les gens du Mexique. C'est bien cette terre « pâle » dont parle D.H. Lawrence, « brûlante, pâle, sèche, que le vent soulève en poussière de sable fin. Collines basses de terre brûlante et pâle, qui s'affaissent lourdement, tachetées des points noirs que font les buissons de cèdres... Et au-dessus, le ciel bleu, tourmenté, alcalin... Un monde pâle, desséché, inégal... ». Ce sont bien « ces femmes aux bras, aux jambes et aux pieds nus, aux cheveux flottants... visages baissés et impassibles... femmes vêtues de noir, l'éternelle robe courte attachée sur une épaule, laissant l'autre nue... Lorsque vous regardez les femmes, vous oubliez les hommes. Mais lorsqu'on regarde les hommes, on oublie les femmes... ». Les vedettes, Marlon Brando et Jeanne Peter, n'ont pas, elles, cette authenticité des figurants, mais Brando, aux yeux trop bridés, à la fois bondissant et pesant, fraternel et impitoyable, est un Zapata plausible et souvent impressionnant, et la beauté farouche de sa partenaire, encore que trop étudiée, est bien dans le style de l'ensemble.

Viva Zapata ! choquera certains, en lassera d'autres. Qu'ils prennent soin pourtant d'y regarder à deux fois. Un insolite sens de la grandeur qui ne doit rien aux poncifs cinématographiques de la « démocratie américaine » surgit soudain de tel passage. Souvent le sujet l'emporte, qui est des plus nobles.

J. Doniol-Valcroze

PASSEPORT POUR EREWHON

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (IL IMPORTE D'ETRE CONSTANT), film anglais en technicolor de Anthony Asquith, d'après la pièce de Oscar Wilde. *Images :* Desmond Dickinson. *Musique :* Benjamin Frankell. *Décors :* Carmen Dillon. *Interprètes :* Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, Joan Greenwood, Margaret Rutherford, Dorothy Tutin. *Production :* Anthony Asquith, 1952.

The Importance of Being Earnest a l'apparence extérieure d'un film « fin de siècle » plein d'humour.

Il n'y a plus personne pour trouver encore drôle le genre « fin de siècle », ni même, ridicule, encore moins, beau. Parti du succès de *Noblesse oblige* le département humoristique de la production britannique s'est enlisé dans les sables du conformisme ; il n'y a plus personne pour trouver drôle les performances du maquilleur d'Alec Guinness.

En pleine retombée d'ambition, de cruauté et d'insolence, le cinéma britannique ne peut plus se permettre de décocher les flèches hypocritement et subtilement empoisonnées de *Kind Hearts and Coronets*, *Rake's Progress* ou *I see a dark stranger*. Ces films ne devaient rien à un humour britannique, mais tout à l'humour lui-même. L'Irlande aussi est une île. Dès *Passeport to Pimlico*, et bien davantage avec la suite, *Chiltern Hundreds*, *Galloping Major* et autres, il ne restait plus, dans ces innocentes plaisanteries, que le folklore britannique, pince sans rire, you see.

Or, *The Importance of Being Earnest* sur-



Joan Greenwood, Michael Redgrave et Michael Denison dans *The Importance of Being Earnest* d'Anthony Asquith.

prend, au milieu de ces pâles tisanes. Non, sans doute, que les auteurs aient sciemment, ou systématiquement recherché l'agressivité. Le soin accordé à la forme, la perfection étonnante du découpage, l'espèce de génie baroque du décorateur, et une virtuosité de jeu assez rare, font du film un petit « bijou ». A cela, probablement, se bornait au départ l'ambition d'Anthony Asquith, vieux et habile routier, ni spécialement, ni visiblement, doué pour le comique amer.

Peut-être même sa tentative se rapproche-t-elle dans son propos de celui d'un Barrault montant *Occupe-toi d'Amélie*, ou d'un Vitaly, *La Puce à l'oreille*. Asquith ne triche pas un instant avec l'aspect théâtral de l'entreprise. Pas le moindre essai de « visualisation », de rupture du cadre scénique — sans toutefois l'inspiration de Cocteau filmant les *Parents Terribles* — seulement une merveilleuse habileté, une grande subtilité de mouvement et un farouche respect du texte.

Là précisément est la surprise. Les rivages de Pimlico disparaissent. La pièce de Wilde n'est pas son chef-d'œuvre. On le savait. Pas davantage « L'éventail de Lady Windermere » ou autre. Il est courant, et de bon ton, de tenir le théâtre de Wilde pour une petite chose plaisante, sans importance, au prix de sa vie, où il aurait mis tout son génie.

L'agrément des jugements tout faits est la délicieuse surprise qu'on éprouve à les réviser. La qualité du dialogue, d'abord, enchante puis éberlue. On cherche d'autres exemples d'une telle férocité dissimulée sous tant d'hypocrisie souriante. La signification même du sujet : cette société qui crève de self-control et de distinction, et s'écroule comme un château de cartes, achève de convaincre. La solennelle et charmante imbécillité égoïste se mue, si on sait regarder, en jungle darwinienne type. C'est autour de la cup of tea que se décide la survie des plus aptes.

Il est à peu près certain qu'Anthony Asquith n'a pas été consciemment sensible à cet aspect du texte d'Oscar Wilde. Mais sa fidélité même, et l'accent nouveau donné par la mise en forme cinématographique, le portent en pleine lumière. Les charmantes, irrésistiblement comiques, petites scènes de la demande en mariage, ou de la tasse de thé, font rétrospectivement passer un frisson dans le dos quand on pense à ce qu'elles veulent dire. On songe à la vie des scorpions qui ouvre *L'Age d'or*. Joan Greenwood redevient le plus ravissant cobra femelle du zoo de l'écran. Pour qu'on se félicite enfin tout à son aise de retrouver de si délicieux amis perdus de vue, il eut fallu justement qu'Asquith l'eut délivrée ; cette mariée anglaise si vicieusement pudibonde, n'est pas, hélas, trop belle. Seulement jolie. Mais qui se plaindrait, puisque, même par inadvertance, on a tamponné sur son passeport un visa pour Erewhon et que la déesse « Respectabilité » tremble sur son socle.

Pierre Kast

TRISTE COMME UN DIMANCHE

SOMETHING TO LIVE FOR (L'IVRESSE ET L'AMOUR), film américain de GEORGE STEVENS. *Scénario :* Dwight Taylor. *Images :* George Barnes. *Musique :* Victor Yung. *Décors :* Emile Kari. *Interprètes :* Joan Fontaine, Ray Milland, Teresa Wright. *Production :* Paramount, 1952.

L'art de George Stevens est fait d'envoûtement. Mais pour être efficace, celui-ci ne se montre pas, si ce n'est dans une construction souvent presque exclusive de fondus-enchaînés. *Place in the Sun* était une des plus féroces histoires d'amour qui soient, simple, linéaire, mais nous amenant comme par magie à une impression atroce de solitude et de mort. C'était bien *An American Tragedy*, dans un contexte matériel qui mettait l'homme en plein désarroi, pris dans l'engrenage de son ambition, de son désir qu'il devait assumer jusqu'à se sacrifier à lui.

Something to live for n'est pas parcouru par un tel souffle. C'est une tragédie mineure, dont il faut regretter que la trame — le scénario — soit aussi médiocre. C'est au fond l'histoire d'une mélancolie. Joan Fontaine est une jeune comédienne qui ne s'attaque pas au monde, elle le fait tout doucement, sans phrases et l'alcool est son moyen. Cette histoire, tout d'abord contée manifestement contre l'alcoolisme, ne nous donne pas de celui-ci une image diabolique et terrifiante, elle lui restitue au contraire — peut-être inconsciemment — des nimbes d'illusions et de rêves. Mais pourquoi fuir ? Vous êtes comédienne et le jeu est à votre porte, les théâtres nous sont ouverts. Il suffit de vivre. Il suffit surtout d'oublier. Il semble que chaque geste, chaque phrase des personnages de Stevens soit geste ou phrase miraculeusement sauvés d'un oubli immédiat et dans lequel il ne tient qu'à eux-mêmes de facilement les renvoyer pour jamais. Le souvenir est alors impressions diffuses et remords soudain qui peuvent faire très mal mais que l'on ne s'explique pas. (La comédienne aimait l'homme qu'elle a quitté, mais il lui fallait *s'échapper*). Le souvenir est impossible et l'amour l'est aussi. Parce que — et c'est la leçon commune à *Place in the Sun* et à *Something to live for* — parce que les choses s'enchaînent, par une logique, des mathématiques qui n'appartiennent qu'à elles, dans le quotidien, dans ces phénomènes anodins que chaque jour fait pour n'amener le pauvre individu, chargé de tout ce poids qu'il ne réalise pas, que vers des situations médiocres, salies d'une irrémédiable mélancolie.

Le film de Stevens me semble refléter autant de tristesse sans passion que ces dimanches longs à finir et durant lesquels il ne se passe rien. Il se passe à travers l'image beaucoup de choses au contraire : mais cela revient au même. Chaque image n'apporte aux personnages qu'un nouveau regret et ils n'y peuvent rien changer. On les comprend à la fin de renoncer même à l'alcool : ils n'ont plus envie d'être écœurés dans les réveils au petit matin, ils n'ont pu avoir la grâce de diaboliques délires. Ray Milland — dans un rôle de bon berger de patronage — promène un air hagard qui s'affermira pour toutes les résignations. Son amour avec la comédienne n'est pas possible : il y faudrait une volonté qu'il n'a pas. Il faudrait être un *héros*. Il n'y a pas d'*héros* dans l'œuvre de Stevens. Il n'y a que des inconscients, et si, par hasard, ils se rendent compte, il est trop tard : il n'y a plus pour les attendre que la mort ou la résignation, ou une aventure calme qui a les dehors de l'amour et qui s'identifie à ces deux abandons. A peindre cette aventure, il ne dédaigne pas une certaine affection : il prit ici pour la personnifier Teresa Whright au sourire doux. A la dernière image Ray Milland qui, malgré lui, définitivement, fixe sa vie, revient vers elle qui prend son bras, qui appuie la tête sur son épaule. Elle songe sans doute qu'il fait chaud dans le théâtre, que dans la nuit elle dormira bien puisqu'il est revenu, que les enfants sont sages et lui feront gentiment fête. Mais sur la scène la comédienne est une hiératique égyptienne mi-reine, mi-esclave. Le regard de l'homme peut bien, très loin, se voiler d'un obscur remords, d'une attente inavouée, ni les reines, ni les esclaves ne sont pour les employés de bureau de notre temps.

MICHÈLE TORLETSKY

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

SENSUALITA, film italien de CLEMENTE FRACASSI. — Où le bas-ventre se prend au sérieux au point de confondre ses soubresauts avec les orages des grandes amours tragiques. Ce film de plomb n'a utilisé que platement Eleonora Rossi Drago, dont la démarche « arrachante », la nonchalance entr'ouverte et dardée était susceptible d'inspirer un effervescent poème visuel. (J.J.R.).

MARA-MARU, film américain de GORDON DOUGLAS. — Où la « série noire » finit en rocambole, au bénéfice de l'Eglise. Un peu du *dérisoire* d'Huston, qui n'est qu'une morale formaliste dans une aventure policière qui « tiendrait » sans un Errol Flynn de pacotille. (M.D.).

BELLES ON THEIR TOES (SIX FILLES CHERCHENT UN MARI), film américain en technicolor d'HENRY LEVIN. — La comédie américaine devait fatalement en arriver là. Il n'y a plus ni sujet, ni inventions, ni personnages. « Le mythe a cessé de se suffire à lui-même, de justifier ses héros ». (A. Bazin). Quelques marionnettes et quelques sourires dans un montage sans rigueur. Impossible même de savoir si les visages sont beaux ou non : on ne les a pas vus. Ils étaient pourtant ceux de Jeanne Crain, de Mirna Loy, souvenirs tendres des bluettes d'avant-hier et de jadis. (M.D.).

THE BULLFIGHTER AND THE LADY (LA DAME ET LE TOREADOR) film américain de BUDD BOETTIDER. — Malgré les tyrannies et les massacres, le soleil de Lorca ne peut faire que les plus belles images du monde. Malgré les faux-semblants, les phrases toutes faites, la pauvreté d'esprit d'Américains en goguette, d'un taureau dans l'arène, d'un visage de femme espagnole dans un patio, il restera toujours une odeur qui ne ment pas, odeur de sang et de larmes, de bouches et de baisers mêlés de poussières, et de l'eau des puits. (M.D.).

PARIS EST TOUJOURS PARIS, film franco-italien de LUCIANO EMMER. — Le touriste perd souvent son humanité en passant les frontières : le néoréalisme italien moins qu'un autre échappe à la règle. L'humanité de Naples ou de Rome — suante, soufflante, moite et indignée, ou ardente et pathétique — transplantée à Paris, un soir de goguette, transforme l'écran en scène du Boulevard et perd en vérité intime ce qu'elle gagne en futilité, en grivoiserie et en vanité (Ah ! pauvre Paris...). Imaginez en outre des dialogues, qui ont le rythme et la volubilité de ceux de *Deux sous d'espoir,* purement et simplement doublés, c'est-à-dire vociférés en français avec l'accent... Et pourtant de ce film raté et commercial ne sont pas absentes les touches éparses d'un humour pas toujours simpliste, d'une sensibilité diffuse mais pas toujours artificielle, et aussi quelques très belles images de Paris d'une luminosité précise, poétique et assez curieusement irrévélée jusqu'alors. (J.J.R.).

RAYE DES VIVANTS, film français de MAURICE CLOCHE. — Cloche s'étant rangé définitivement derrière les paternalistes, les confesseurs et les dames charitables, a eu la permission d'ouvrir le lourd dossier du système pénitentiaire. S'il le fait quelquefois avec franchise, avec intelligence, si, de temps en temps, les solutions proposées semblent bonnes, il se contente le plus souvent d'analyses fausses et hypocrites. Il fallait dans ce film la bonne sève de la fraternité au lieu de cette odeur de sacristie et de cette morale boy-scout. Christiane Lénier et Ivernel méritaient un grand sujet. (M.D.).

LA FETE A HENRIETTE, film français de JULIEN DUVIVIER. — Cette faute de grammaire n'a pas l'excuse de désigner un bon film mais précisément une œuvrette vulgaire qui cherche en vain à renouer avec le succès — des plus discutables — de *Sous le ciel de Paris.* Henri Jeanson aurait-il voulu tenter une charge contre les mauvais scénaristes ? Hélas ! Il n'aboutit qu'à un mauvais scénario. Duvivier aurait-il voulu parodier les angles insolites et les contre-plongées d'Orson Welles ? Il oublie simplement que les cadrages de Welles ne sont jamais gratuits ; ceux de l'excellent Hubert — qui n'en peut mais — ne tournent qu'au ridicule. Dany Robin est en vain charmante, Michel Auclair en vain habile ; mais, dans un sketche insignifiant, culottée avec une ahurissante impudeur, Hildegarde Kneff est infiniment troublante. Un nouveau Sternberg en ferait une nouvelle Marlène. (D.V.).

IVANHOE, film américain en technicolor de RICHARD THORPE. — Age mental : douze ans. Mais n'est-ce point celui du spectateur moyen d'outre-Atlantique ? (Les producteurs américains eux-mêmes le disent). En tout cas c'est une excellente après-midi en vue pour nos garçonnets. Les trois morceaux de bravoure — le tournoi, la prise du château et le combat singulier — sont remarquables et Joan Fontaine, Elizabeth Taylor et Robert Taylor tout à fait dans le ton de ce coûteux livre d'images. (D.V.).



LA REVUE DES REVUES

ITALIE

BIANCO E NERO (126 Via dei Gracchi, ROME, N° 11, novembre 1952. — RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO (87 Via Panama, Rome, N° 1, septembre 1952. — FILM CRITICA (20 Via Saffi, Rome), N° 18, novembre 1952. — RASSEGNA DEL FILM (9 Via Po, Turin), N° 9, décembre 1952. — CINEMA NUOVO (25 Via Enrico Nöe, Milan), N° 1, décembre 1951. — CINEMA (1 Via Serio, Milan), N° 97, novembre 1952.

L'amateur de cinéma est bien servi, dans la Péninsule : il a au moins une revue pour chaque jour de la semaine, et peut tenter de se faire une opinion en traversant à la nage *l'océan de réflexions* que déversent sur lui mensuellement, bimensuellement ou hebdomadairement Bianco e Nero et la Rivista del Cinema Italiano (qui est le Bianco e Nero de la dissidence), Cinema et Cinema Nuovo (qui est le Cinema de la dissidence), Film-critica, Rassegna del Film, et ainsi de suite.

Les dissidences dont il vient d'être question sont l'effet, semble-t-il, de la politique : Luigi Chiarini, qui était le fondateur de Bianco e Nero, a quitté cette revue pour en fonder une autre, où il lui serait désormais loisible de publier textes et opinions en désaccord avec une pensée disons gouvernementale, c'est-à-dire anti-marxiste; et Guido Aristarco a fait de même, en abandonnant Cinema pour créer Cinema Nuovo. En d'autres mots, critiques et idéologues italiens paraissent désormais séparés, au cinéma aussi, par la question politique : et le nouveau Bianco e Nero, sous la direction de Giuseppe Sala, publie, symboliquement, dans son numéro de novembre, une étude sur Mosjoukine, ainsi qu'une importante analyse de *La vie et la passion de Jésus* de Zecca et Nonguet ; alors que l'on trouve, dans la Rivista del Cinema Italiano, un article au titre tout aussi significatif : *Le cinématographe comme phénomène de culture...*

Ceci dit, il importe de souligner la qualité et le sérieux de ces justifications : on sait ce que l'étude de la chose cinématographique doit à Luigi Chiarini, — on peut

parier que sa revue s'imposera comme s'était imposé BIANCO E NERO. Pareillement, CINEMA NUOVO, sous la direction de Guido Aristarco, offre la variété et le pittoresque qui ont longtemps caractérisé CINEMA ; — et, plus précisément, dans son numéro 1, d'excellents textes sur *Limelight* (entre autres, de George Sadoul et André Bazin), le début d'un journal de Cesare Zavattini, des textes de Lo Duca, John Ford, Chiarini, etc...

Plus jeunes, moins touchées par la ferveur politique, la RASSEGNA DEL FILM, qui paraît à Turin sous la direction de Fernaldo di Giammatteo (on lit, dans son numéro 9, une amusante enquête parmi les peintres au sujet de *An American in Paris*) et FILM CRITICA, que dirige, à Rome, Eduardo Bruno, et qui publie, dans son numéro de novembre 1952, une bonne étude de Giovanni Calendoli sur *Za-la-Mort*, ainsi qu'une description par Silvio d'Amico de l'œuvre cinématographique du fameux Petrolini.

On peut encore citer une publication telle que la RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO, qui paraît mensuellement par les soins du Centre Catholique du Cinéma, et qui répand la bonne parole vaticane, avec cotes à l'appui : elle est d'ailleurs rédigée assez intelligemment.

Ainsi, le cinéma italien a de quoi lire : j'ignore s'il aime qu'on lui parle, comme on le fait un peu trop souvent, sur le ton doctoral, philosophique, parfois pédant, j'ignore s'il prend goût aux fréquents coupages de cheveux en quatre, j'ignore s'il est aussi dépourvu que la plupart des écrivains de ces revues du sens de l'humour et s'il attache, comme eux, une aussi grande importance à ces opinions et à la gravité avec laquelle elles sont énoncées... Mais je lui souhaite de mettre, dans son amour pour le cinéma, la même ardeur que les rédacteurs de ces publications.

N.F.

ÉTATS-UNIS

POSITIF (77, rue Bossuet, Lyon), N° 4, décembre 1952. — Ce numéro est pour moitié consacré aux cinémas espagnol, portugais et brésilien considérés dans leur développement historique et tels qu'ils se présentent aujourd'hui. Bernard Chardère et Michel Subiela, dans leur présentation de l'enquête, sont sans indulgence mais documentés. Ce qui est également le cas de Joseph M. Dorrell, Jacques Marrast, Alves Costa et Alex Vianey. Leurs témoignages constituent un précieux et unique ensemble sur trois productions à peu près inconnues en France. Ils n'en peuvent mais si la qualité n'est pas le plus souvent du côté de ces productions le plus souvent « dirigées ». Par ailleurs il faut noter un article imprécis d'Albert Bolduc sur *Subida al Cielo*, un éloge de *La Grande Vie* d'Henri Scheider par Guy Jacob, un petit ensemble incisif sur *Don Camillo* (à ce propos, X. Tilliette, Nino Frank n'a jamais écrit dans L'OBSERVATEUR) et la suite de l'intelligente étude de Bernard Chardère sur Bresson.

FRANCE

FILMS IN REVIEW (31 Union Square, New York 3, N.Y.), n° 10, décembre 1952. — Une excellente et très complète biographie et filmographie de John Barrymore par Spencer M. Berger, illustrée de la plus admirable façon. Décidément cette revue possède une mine d'or de documents à faire pâlir tous ses collègues. Une instructive interview d'Alfred Hitchcock par Gerald Pratley et, avant la revue des films, un curieux article de Frank Daugherty, « The cutting room floor » (La salle de montage).

FRANCE-ASIE (93, rue d'Ormay, Saïgon). — FRANCE-ASIE ne se contente pas d'être une triste revue colonialiste, il lui faut encore donner dans une bouffonnerie bien involontaire. On peut lire dans ce numéro : « dans le genre farce — et puisque nous en sommes aux reprises — on peut avoir également Chicago-digest, parodie bien venue des films « noirs ». C'est court, sans prétention, et assez drôle. C'est inscrit au même programme que *Chronique d'un amour*, de M. Antonielli (sic), film italien extrêmement ennuyeux et incroyablement mal fichu — ce qui lui a valu un prix au Festival de Punta del Este ». Ces phrases signées d'un — ou d'une — Claude Elsen seraient à traiter par le mépris et le silence — exécuter en trois lignes ce film de génie qu'est *Cronaca di un amore*, est aussi ridicule qu'exécuter *Folies de Femme* ou *Tabou* — si elles ne correspondaient pas à une médiocrité qui se généralise.

UNE ENQUÊTE DE « SIGHT AND SOUND »

Suite logique du Referendum de Bruxelles dont nous avons publié l'essentiel dans notre numéro 12. La revue anglaise SIGHT AND SOUND publie dans son numéro octobre-décembre une enquête menée auprès de 85 critiques Anglais, Français, Américains, Danois, Italiens, Allemands, Suédois, Belges, Tchèques et Yougoslaves, dont 63 ont répondu. La question posée était : « Citez les dix films qui vous ont personnellement le plus impressionné ». Il s'agissait donc d'une impression personnelle et non pas d'un ordre d'importance définitive. En remerciant SIGHT AND SOUND de nous autoriser à cette publication, nous reproduisons ici les principales réponses.

LES DIX MEILLEURS FILMS

1. *Voleurs de Bicyclettes* (1949) : 25.
2. *City Lights* (1930), *La Ruée vers l'Or* (1925) : 19.
3. *Cuirassé Potemkine* (1925) : 16.
4. *Louisiana Story* (1947), *Intolérance* (1916) : 12.
5. *Les Rapaces* (1924), *Le Jour se Lève* (1939), *Jeanne d'Arc* (1928) : 11.
6. *Brève Rencontre* (1945), *Le Million* (1930), *La Règle du Jeu* (1939) : 10.

LES PRINCIPAUX FILMS

1. *Citizen Kane* (1941), *La Grande Illusion* (1932), *Les Raisins de la Colère* (1940) : 9.
2. *L'Enfance de Maxime Gorki* (1938), *Monsieur Verdoux* (1947), *Que Viva Mexico* (1931) : 8.
3. *La Terre* (1929), *Zéro de Conduite* (1931) : 7.
4. *Le Lys Brisé* (1919), *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), *Hallelujah* (1929) : 6.
5. *L'Age d'Or* (1930), *A Nous la Liberté* (1931), *Naissance d'une Nation* (1914), *L'Opéra de Quat'Sous* (1931), *Les Enfants du Paradis* (1945), *Henry V* (1944), *Man of Aran* (1934), *Miracle à Milan* (1951), *Los Olvidados* (1950), *Stagecoach* (1939) : 5.

L'AVIS DES CRITIQUES

LINDSAY ANDERSON (Angleterre) :

1. *La Terre*, 2. *They Where Expendable*, 3. *Zéro de Conduite*, *L'Atalante*, 4. *L'Enfance de Maxime Gorki*, 5. *Les Raisins de la Colère*, *Voleurs de Bicyclettes*, 6. *Louisiana Story*, *The River*, 7. *Fires Were Started* (Humphrey Jennings), 8. *La Règle du Jeu*, *Le Jour se Lève*, 9. *Douce*, *Antoine et Antoinette*, *Force of Evil* (Polovski), 10. *Meet Me in Saint Louis* (Vincente Minnelli).

GUIDO ARISTARCO (Italie) :

1. *Tchapaiev*, 2. *Les Enfants du Paradis*, 3. *La Grande Illusion*, 4. *Monsieur Verdoux*, 5. *Jeanne d'Arc*, 6. *Cuirassé Potemkine*, 7. *Quatorze Juillet*, 8. *Stagecoach*, 9. *Tabou*, 10. *La Terra Trema*.

RUDOLF ARNHEIM (U.S.A.). :

1. *Symphonie Nuptiale*, 2. *City Lights*, 3. *The General* (Buster Keaton), 4. *Cuirassé Potemkine*, 5. *Le Chemin de la Vie* (Nicolas Ekk), 6. *Notre Pain Quotidien*, 7. *Sous les Toits de Paris*, 8. *Man of Aran*, 9. *Voleurs de Bicyclettes*, 10. *Rashomon*.

ALEXANDRE ASTRUC (France) :

1. *L'Aurore*, 2. *Octobre*, 3. *Folies de Femmes*, 4. *Nosferatu*, 5. *L'Age d'Or*, 6. *Vampire*, 7. *Que Viva Mexico*, 8. *J'ai le Droit de Vivre*, 9. *La Règle du Jeu*, 10. *The Magnificent Ambersons*.

IRIS BARRY (U.S.A.) :

1. *Intolérance*, 2. *Monsieur Verdoux*, 3. *Les Débris d'un Empire* (Ermler), 4. *A Nous la Liberté*, 5. *L'Opéra de Quat'Sous*, 6. *Triomphe de la Volonté*, 7. *L'Ennemi Public*, 8. *Tawny Pipit* (Miles), 9. *King-Kong*, 10. *Louisiana Story*.

ANDRÉ BAZIN (France) :

1. *Les Vampires* (Louis Feuillade), 2. *Le Pèlerin*, 3. *Le Lys Brisé*, 4. *L'Aurore*, 5. *Les*

Rapaces, 6. *La Règle du Jeu,* 7. *Le Jour se Lève,* 8. *Little Foxes,* 9. *Les Dames du Bois de Boulogne,* 10. *Voleurs de Bicyclettes.*

JOSH BILLINGS (Angleterre) :

1. *A l'Ouest Rien de Nouveau,* 2. *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse,* 3. *In Wich we Serve* (David Lean), 4. *Les Révoltés du Bounty* (Lloyd), 5. *Ninotchka,* 6. *Voyage Sans Retour* (Tay Garnett), 7. *Pygmalion,* 8. *Les Plus Belles Années de Notre Vie,* 9. *Blanche-Neige,* 10. *A Travers l'Orage* (Griffith).

FRANCIS BOLEN (Belgique) :

1. *Le Cabinet du Docteur Caligari,* 2. *La Charrette Fantôme* (Victor Seastrom), 3. *La Ruée vers l'Or,* 4. *Nanouk,* 5. *Napoléon,* 6. *Erotikon* (Gustav Machaty), 7. *L'Hippocampe* (Jean Painlevé), 8. *Cuirassé Potemkine,* 9. *Citizen Kane,* 10. *Le Diable au Corps.*

FREDA BRUCE-LOCKHART (Angleterre) :

1. *Jeanne d'Arc,* 2. *Naissance d'une Nation,* 3. *Le Million,* 4. *Louisiana Story,* 5. *Stagecoach,* 6. *Ninotchka,* 7. *Top Hat* (Fred Astaire-Ginger Rogers), 8. *The Third Man,* 9. *Farrebique,* 10. *La Règle du Jeu.*

OVE BRUSENDORF (Danemark) :

1. *Tol'able David* (H. King), 2. *Le Lys Brisé,* 3. *La Ruée vers l'Or,* 4. *Berkeley Square* (Lloyd), 5. *La Mère,* 6. *Gosta Berling,* 7. *Mutter Krausen's Fährt ins Glück* (Jutzi), 8. *La Reine Christine* (Ruben Mamoulian), 9. *L'Opéra de Quat'Sous,* 10. *Stagecoach.*

CONNERY CHAPPELL (Angleterre) :

1. *La Nuit de la Saint Sylvestre,* 2. *Le Chapeau de Paille d'Italie,* 3. *La Rue Sans Joie,* 4. *La Ligne Générale,* 5. *Berlin* (Walter Ruttmann), 6. *City Lights,* 7. *Finis Terrae* (Jean Epstein), 8. *Variétés* (Dupont), 9. *Voleurs de Bicyclettes,* 10. *Noblesse Oblige.*

GEORGES CHARENSOL (France) :

1. *La Ruée vers l'Or,* 2. *Louisiana Story,* 3. *Jeanne d'Arc,* 4. *Le Million,* 5. *Voleurs de Bicyclettes,* 6. *Brève Rencontre,* 7. *La Charrette Fantôme,* 8. *Le Lys Brisé,* 9. *La Mère,* 10. *Les Dames du Bois de Boulogne.*

LOUIS CHAUVET (France) :

1. *Man of Aran,* 2. *Voleurs de Bicyclettes,* 3. *City Lights,* 4. *Le Million,* 5. *La Patrouille Perdue,* 6. *Verts Pâturages,* 7. *Brève Rencontre,* 8. *All About Eve,* 9. *L'Express Bleu* (Trauberg), 10. *L'Héritière.*

PAUL DEHU (Angleterre) :

1. *Metropolis,* 2. *Le Testament du Docteur Mabuse,* 3. *City Lights,* 4. *L'Homme qui Cherche la Vérité* (Alfred Hitchcock), 5. *Citizen Kane,* 6. *Rome, Ville Ouverte,* 7. *Odd Man Out,* 8. *Henry V,* 9. *Orphée,* 10. *On The Town* (Gene Kelly-Stanley Donen).

CATHERINE DE LA ROCHE (Angleterre) :

1. *City Lights,* 2. *L'Enfance de Maxime Gorki,* 3. *La Règle du Jeu,* 4. *Sciuscia,* 5. *Arsenal,* 6. *Nothing Sacred* (William Wellmann), 7. *Casque d'Or,* 8. *Héros Malgré Lui* (Preston Sturges), 9. *Mademoiselle Julie,* 10. *On The Town.*

CAMPBELL DIXON (Angleterre) :

1. *Sous les Toits de Paris,* 2. *Les Enfants du Paradis,* 3. *A l'Ouest Rien de Nouveau,* 4. *Frenzy* (Alf Sjoberg), 5. *La Ruée vers l'Or,* 6. *Variétés,* 7. *Brève Rencontre,* 8. *Voleurs de Bicyclettes,* 9. *L'Enfance de Maxime Gorki,* 10. *Rashomon.*

JACQUES DONIOL-VALCROZE (France) :

1. *Que Viva Mexico,* 2. *Les Dames du Bois de Boulogne,* 3. *Intolérance,* 4. *La Terra Trema,* 5. *L'Aurore,* 6. *The Magnificent Ambersons,* 7. *Jeanne d'Arc,* 8. *Monsieur Verdoux,* 9. *The River,* 10. *Dernières Vacances* (Leenhardt).

LO DUCA (Italie-France) :

1. *Jeanne d'Arc,* 2. *Man of Aran,* 3. *La Grande Illusion,* 4. *La Ruée vers l'Or,* 5. *Voleurs de Bicyclettes,* 6. *Les Rapaces,* 7. *Les Enfants du Paradis,* 8. *Paisa,* 9. *Henri V,* 10. *Citizen Kane.*

LOTTE H. EISNER (France) :

1. *Monsieur Verdoux,* 2. *La Ruée vers l'Or,* 3. *Naissance d'une Nation,* 4. *Cuirassé Potemkine,* 5. *Les Rapaces,* 6. *L'Age d'Or,* 7. *Zéro de Conduite,* 8. *La Terre,* 9. *Tabou,* 10. *Louisiana Story.*

RICHARD GRIFFITH (U.S.A.) :

1. *Nanouk,* 2. *Intolérance,* 3. *Moana,* 4. *Le Montreur d'Ombres* (Robison), 5. *Arsenal,* 6. *So This is Paris* (Ernst Lubitsch), 7. *Monsieur Verdoux,* 8. *Paris 1900,* 9. *Hallelujah,* 10. *Symphonie Nuptiale.*

JYMPSON HARMAN (Angleterre) :

1. *La Ruée vers l'Or,* 2. *City Lights,* 3. *Intolérance,* 4. *Les Plus Belles Années de Notre Vie,* 5. *Autant en Emporte le Vent,* 6. *Man of Aran,* 7. *Sous les Toits de Paris,* 8. *Brève Rencontre,* 9. *On The Town,* 10. *Red Shoes* (Powell et Pressburger).

CURTIS HARRINGTON (U.S.A.) :

1. *Les Rapaces,* 2. *Zéro de Conduite,* 3. *La Règle du Jeu,* 4. *La Chair et le Diable* (Josef Von Sternberg), 5. *Vampire,* 6. *L'Age d'Or,* 7. *Dura Lex* (Kouleshov), 8. *Never Give a*

Sucker an Even Break (W. C. Fields), 10. *Les Dames du Bois de Boulogne.*

PHILIP HOPE-WALLACE (Angleterre) :

1. *La Fin de Saint-Petersbourg,* 2. *Jeanne d'Arc,* 3. *L'Amour de Jeanne Ney* (G. W. Pabst), 4. *L'Etudiant de Prague* (Galeen), 5. *La Bête Humaine,* 6. *Les Raisins de la Colère,* 7. *Citizen Kane,* 8. *Los Olvidados,* 9. *Orphée,* 10. *Casque d'Or.*

PENELOPE HOUSTON (Angleterre) :

1. *L'Atalante,* 2. *Citizen Kane,* 3. *City Lights.* 4. *Les Dames du Bois de Boulogne,* 5. *La Terre,* 6. *Le Général* (Keaton), 7. *Les Raisins de la Colère,* 8. *Les Rapaces,* 9. *Octobre,* 10. *La Règle du Jeu.*

THEODORE HUFF (U.S.A.) :

1. *Intolérance,* 2. *Le Lys Brisé,* 3. *A Travers l'Orage,* 4. *Le Signe de Zorro,* 5. *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch), 6. *Le Dernier des Hommes,* 7. *City Lights,* 8. *A Nous la Liberté,* 9. *Le Mouchard,* 10. *Jour de Colère.*

SIRIOL HUGH JONES (Angleterre) :

1. *La Règle du Jeu,* 2. *Citizen Kane,* 3. *Le Jour se Lève,* 4. *Lettre d'une Inconnue* (Max Ophüls), 5. *Orphée,* 6. *Zéro de Conduite,* 7. *Miracle à Milan,* 8. *City Lights,* 9. *Los Olvidados,* 10. *Long Voyage Home.*

B. IDESTAM-ALMQUIST (Suède) :

1. *L'Assassinat du Duc de Guise* (Calmette), 2. *Keystone Farces* (Chaplin), 3. *Le Trésor d'Arne,* 4. *Le Cabinet du Docteur Caligari,* 5. *Baruch* (Dupont), 6. *La Caravane vers l'Ouest* (James Cruze), 7. *Octobre,* 8. *Le Jour se Lève,* 9. *Henry V,* 10. *Prisons* (Ingmar Bergman).

SIEGFRIED KRACAUER (U.S.A.) :

1. *La Rue Sans Joie,* 2. *M..., le Maudit,* 3. *La Chienne* (Jean Renoir), 4. *Le Million,* 5. *Solitude,* 6. *Cuirassé Potemkine,* 7. *Paisa,* 8. *La Ruée vers l'Or,* 9. *Louisiana Story,* 10. *Los Olvidados.*

GAVIN LAMBERT (Angleterre) :

1. *Les Rapaces,* 2. *La Terre,* 3. *L'Age d'Or,* 4. *La Règle du Jeu,* 5. *Le Kid,* 6. *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings), 7. *The Quiet Man,* 8. *Hallelujah,* 9. *Que Viva Mexico,* 10. *Les Dames du Bois de Boulogne.*

HENRI LANGLOIS (France) :

1. Les films de Chaplin de 1916, 2. *La Ruée vers l'Or,* 3. *Intolérance,* 4. *Naissance d'une Nation,* 5. *Queen Kelly,* 6. *Cuirassé Potemkine,* 7. *Que Viva Mexico,* 8. *Monsieur Verdoux.*

FRIEDRICH LUFT (Allemagne) :

1. *La Ruée vers l'Or,* 2. *Cuirassé Potemkine,* 3. *City Lights,* 4. *Le Jour se Lève,* 5. *M..., le Maudit,* 6. *Louisiana Story,* 7. *Maskerade* (Willy Forst), 8. *L'Ange Bleu,* 9. *Miracle à Milan,* 10. *Jeux Interdits.*

ROGER MANVELL (Angleterre) :

1. *Voleurs de Bicyclettes,* 2. *L'Enfance de Maxime Gorki,* 3. *City Lights,* 4. *Fires Were Started,* 5. *La Grande Illusion,* 6. *Les Raisins de la Colère,* 7. *Les Iles de la Lagune* (Luciano Emmer), 8. *Le Jour se Lève,* 9. *Louisiana Story,* 10. *Odd Man Out, On The Town, Oxbow Incident* (William Wellmann), *Song of Ceylon* (Basil Wright), *Sous les Toits de Paris, Zéro de Conduite.*

CLAUDE MAURIAC (France) :

1. *Naissance d'une Nation,* 2. *La Ruée vers l'Or,* 3. *Que Viva Mexico,* 4. *The Magnificent Ambersons,* 5. *La Règle du Jeu,* 6. *Espoir* (André Malraux), 7. *Voleurs de Bicyclettes,* 8. *The Fallen Idol* (Carol Reed), 9. *Mademoiselle Julie,* 10. *The River.*

GENE MOSKOWITZ (U.S.A.) :

1. *Les Rapaces,* 2. *Le Jour se Lève,* 3. *City Lights,* 4. *Les Raisins de la Colère,* 5. *L'Age d'Or,* 6. *La Passion de Jeanne Ney,* 7. *L'Ange Bleu,* 8. *L'Atalante,* 9. *Voleurs de Bicyclettes,* 10. *L'Enfance de Maxime Gorki.*

EBBE NEERGAARD (Danemark) :

1. *Naissance d'une Nation,* 2. Films Mutual de Chaplin : *La Cure, L'Emigrant, Le Policeman,* 3. *La Charrette Fantôme,* 4. *Feu Mathias Pascal,* 5. *Jeanne d'Arc,* 6. *Tempête sur l'Asie,* 7. *La Forêt Pétrifiée* (Archie Mayo), 8. *Drôle de Drame,* 9. *L'Enfance de Maxime Gorki,* 10. *Little Foxes, Jour de Colère, Voleurs de Bicyclettes, Miracle à Milan.*

DILYS POWELL (Angleterre) :

1. *Le Policeman,* 2. *Le Général,* 3. *Les Raisins de la Colère,* 4. *Henry V,* 5. *Intolérance,* 6. *Louisiana Story,* 7. *Le Million,* 8. *Los Olvidados,* 9. *Les Dieux du Stade,* 10. *Orphée.*

JEAN QUÉVAL (France) :

1. *Le Pèlerin,* 2. *Voleurs de Bicyclettes,* 3. *The River,* 4. *Louisiana Story,* 5. *Que Viva Mexico,* 6. *Guernica,* 7. *A Propos de Nice,* 8. *Joie de Vivre* (Gross), 9. *Dots* (Mac Laren), 10. *Le Tonnelier* (Rouquier).

TERRY RAMSAYE (U.S.A.) :

1. *The Durbar* (Urban), 2. *Intolérance,* 3. *Une Heure du Matin* (Chaplin), 4. *Cuirassé Potemkine,* 5. *Le Cabinet du Docteur Caligari,* 6. *La Grande Parade,* 7. *Odd Man Out,* 8. *All That Money Can Buy* (William Dieterle), 9. *Cavalcade* (Lloyd), 10. *All About Eve.*

ROGER RÉGENT (France) :

1. *La Ruée vers l'Or,* 2. *Le Lys Brisé,* 3.

Louisiana Story, 4. *Les Rapaces*, 5. *Cuirassé Potemkine*, 6. *Hallelujah*, 7. *Le Million*, 8. *Hamlet*, 9. *Quai des Brumes*, 10. *L'Opéra de Quat'Sous*.

KAREL REISZ (Angleterre) :

1. *A l'Ouest Rien de Nouveau*, 2. *L'Atalante*, 3. *City Lights*, 4. *La Terre*, 5. *Le Jour se Lève*, 6. *Listen to Britain* (Humphrey Jennings), 7. *Miracle à Milan*, 8. *Los Olvidados*, 9. *The Palm Beach Story* (Preston Sturges), 10. *Le Maître de Poste* (John Ford).

PAUL ROTHA (Angleterre) :

1. *Les Rapaces*, 2. *Cuirassé Potemkine*, 3. *La Ruée vers l'Or*, 4. *Un Chapeau de Paille d'Italie*, 5. *Turksib* (Turin), 6. *La Terre*, 7. *La Tragédie de la Mine*, 8. *L'Atalante*, 9. *Rome, Ville Ouverte*, 10. *Voleurs de Bicyclettes*.

MILTON SHULMAN (Angleterre) :

1. *Intolérance*, 2. *City Lights*, 3. *Voleurs de Bicyclettes*, 4. *A l'Ouest Rien de Nouveau*, 5. *Brève Rencontre*, 6. *Nothing Sacred*, 7. *Cuirassé Potemkine*, 8. *Stagecoach*, 9. *Une Nuit à l'Opéra*, 10. *L'Ange Bleu*.

ERIK ULRICHSEN (Danemark) :

1. *Les Raisins de la Colère*, 2. *Zéro de Conduite*, 3. *Les Enfants du Paradis*, 4. *Le Policeman*, 5. *Listen to Britain*, 6. *Vampire*, 7. *Les Hommes le Dimanche*, 8. *Horse Feathers* (Marx Brothers), 9. *Ox-Bow Incident*, 10. *C'est l'Aviron* (Mac Laren).

MARIO VERDONE (Italie) :

1. *Cuirassé Potemkine*, 2. *La Grande Illusion*, 3. *Voleurs de Bicyclettes*, 4. *Le Chapeau de Paille d'Italie*, 5. *Tabou*, 6. *Louisiana Story*, 7. *Le Trésor d'Arne*, 8. *Le Pèlerin*, 9. *Les Enfants du Paradis*, 10. *Hallelujah*.

WILLIAM WHITEBAIT (Angleterre) :

1. *La Ruée vers l'Or*, 2. *City Lights*, 3. *Les Temps Modernes*, 4. *Charlot Soldat*, 5. *Le Dictateur*, 6. *Le Policeman*, 7. *L'Emigrant*, 8. *Le Kid*, 9. *Une Heure du Matin*, 10. *Monsieur Verdoux*.

RICHARD WINNINGTON (Angleterre) :

1. *L'Enfance de Maxime Gorki*, 2. *City Lights*, 3. *Zéro de Conduite*, 4. *Voleurs de Bicyclettes*, 5. *Turksib*, 6. *Le Jour se Lève*, 7. *Le Chapeau de Paille d'Italie*, 8. *Les Rapaces*, 9. *La Grande Illusion*, 10. *Nothing Sacred*.

ARCHER WINSTEN (U.S.A.) :

1. *Farrebique*, 2. *Stars Look Down* (Carol Reed), 3. *Notre Petite Ville* (Sam Wood), 4. *Voleurs de Bicyclettes*, 5. *Jour de Colère*, 6. *Odd Man Out*, 7. *Henry V*, 8. *The Asphalt Jungle*, 9. *Jeunes Filles en Uniforme*, 10. *The Man in the White Suit*.



LIVRES DE CINÉMA

SEATON (Mary) : SERGEI M. EISENSTEIN, 516 p., *A.A. Wyn Inc. New York, The John Lane Co London*, 1952.

Montherlant écrit quelque part que Wagner disait à Liszt que s'il avait été heureux il n'aurait jamais écrit une note. « On reporte sur son art, commente Montherlant, ce que l'on n'a pas pu mettre dans sa vie. C'est parce qu'il était malheureux que Dieu créa le monde ».

Autant que nous le sachions, même d'après la complète et pénétrante étude de Mary Seaton, Sergei M. Eisenstein constituait la vivante réfutation de cette affirmation. Personne ne s'est lancé dans l'art avec une joie plus féroce que la sienne, personne dans le monde du film, qu'il fit singulièrement sien, ne conserva son intégrité artistique avec autant de persévérance. Qu'il souffrit de ses visions apocalyptiques, sorte de Samson parmi les Philistins (d'origine russe ou américaine), il représenta l'inévitable corollaire au non conformisme et à l'indépendance d'esprit qui furent la marque des libre-penseurs de Galilée à Cézanne.

Comme l'on s'y attendait, les chapitres les plus captivants de la biographie de Mary Seaton sont ceux relatifs à la tragédie de l'inachèvement du chef-d'œuvre d'Eisenstein, *Que Viva Mexico*, frustration artistique dont il ne se remit jamais complètement. Il y eut d'autres frustrations : les critiques des commissaires soviétiques pour le « formalisme artistique » de *La Ligne Générale* et du *Pré de Bejhin* (dont la réalisation fut arrêtée), l'abandon de plusieurs grandioses projets de films épiques (en raison de l'indécise ligne de conduite du parti qui les estima « impolitiques »), l'aventure hollywoodienne digne du « Voyage à Lilliput » de Swift, et enfin le renoncement à la trilogie d'*Ivan le Terrible* après la réalisation de la première partie. Eisenstein durant l'épanouissement de sa vie créatrice (il mourut à 50 ans) eut beau réaliser six films — dont trois seulement (*La Grève, Cuirassé Potemkine, Alexandre Newsky*) échappèrent en Russie aux critiques — sa vie créatrice ne fut pas moins orageuse sur sa terre natale qu'à l'étranger. Sa vie privée, décrite par Mary Seaton avec une franchise inaccoutumée, ne fut pas calme non plus. Joyeux garçon aimant les bons mots, lecteur insatiable étudiant tous les arts et toutes les sciences (il s'intéressait à tout), à la fois romantique et aimablement cynique, le plus avancé des théoriciens du cinéma était en même temps un rebelle acharné, dans sa vie privée comme dans son art. Mary Seaton le suit dans les sentiers les plus tortueux de son introspection, dans ses fréquents moments de tristesse et même, chose étrange, dans ses tentatives d'exprimer quelque angoisse intérieure de ces sombres moments (...« qui n'étaient plus illuminés par les lumières d'une foi ancienne, et pendant lesquels le chrétien doute et le sceptique croit »... Ainsi que le décrit Huysmans dans « A Rebours ») en proclamant enfin sa croyance dans le Christ. Pour un homme dont les dieux furent Léonard De Vinci, Sigmund Freud et Karl Marx et qui ne nourrissait d'illusions sacrées que celles de l'art et de la science, cet aveu constitue une surprenante révélation, si révélation il y a. Il est certain que les nombreux admirateurs d'Eisenstein n'accepteront cela qu'avec preuves à l'appui. Mais on ne peut isoler une seule facette des aspects de cette personnalité complète et bizarre que fut Eisenstein et dire : « le voilà ! »

A l'image de ses films, chacune des facettes n'est qu'une partie d'un tout dans lequel le tout est plus grand que le total de ses parties. C'est la première condition du génie, le reste se trouve dans la validité du succès. Sur ce point il n'y a pas de doute.

C'est la grandiose histoire, quelquefois insupportablement poignante, d'un homme aimable qui fut un grand artiste et qui, bien qu'il se réjouit de la hauteur des sommets du triomphe de son art, souffrit douloureusement pour lui et, dans le sens le plus profond, mourut pour lui. Pour Mary Seaton qui connut intimement Eisenstein, ce livre fut une œuvre d'amour, si jamais il en fût. Les recherches qu'elle fit sont extraordinaires. Le livre contient des inédits, y compris photographies, documents et dessins.

C'est avant tout le portrait « d'un artiste se précipitant toujours vers l'avenir... pour servir les générations d'artistes futures ». Beaucoup de choses sont laissées de côté, aux psychologues le soin de les approfondir ; cependant, un accent réconfortant nous vient de ce tableau, de la liberté de l'artiste, de son droit à l'intégrité créatrice, thème tellement noble qu'il s'élève au-dessus des systèmes sociaux et politiques.

Que celui qui lit la biographie d'un grand homme cherche en lui-même et réponde à la question qu'il faudra un jour élucider : « Je vous ai donné la vie, qu'en avez-vous fait ? »

HERMAN G. WEINBERG

CORRESPONDANCE

Paris, janvier 1952.

TU enfanteras dans la douleur

Je reprends, en le corrigeant, le titre sous lequel une consœur qu'il est convenu d'appeler « aimable » place, autour de *Deux sous d'espoir* et de mon nom, des réflexions dont je lui laisse la maternité.

Moi, une violette printanière ? et qui provoquerait l'étonnement ! C'est trop d'honneur, Madame (ou Mademoiselle). Un perce-neige tout au plus, un humble perce-neige, bien tapi, bien dissimulé, bien inconnu et fort heureux de l'être, croyez-m'en.

Mais le problème, lui, ne gît pas sous la neige, et vous l'esquivez tout à fait. Il demande à être traité, et non par l'absurde. On commence à entendre que le cinéma est *parlant ;* on éprouve enfin le besoin de voir les films étrangers traduits autrement que par des mouvements de lèvres concordants et par des voix dont on ne dira jamais assez combien jusqu'ici elles furent approximatives. Et si l'on désire savoir ce que *traduire* signifie, qu'on se réfère à la correspondance Claudel-Gide vers 1911 — déjà ! — plutôt qu'à l'expérience d'une assistante auprès d'analphabètes (*sic*), même si cette expérience a duré trois ou quatre ou cinq mois. (Tout au plus peut-on se trouver alors une excuse à souffrir de nausées si, pendant ce temps-là, on a dû garder sur les lèvres des verdeurs semblables à celles de *Deux sous d'espoir*). Il est naturel qu'on se lasse à faire répéter à des Napolitains le mot « fesso » par exemple, mais la question est : Par quoi le traduit-on ? par « sot-sot » ? Non que je m'offense de la prétendue vulgarité qui aurait choqué la dernière ville de France où l'on puisse imaginer qui que ce soit choqué par quoi que ce soit : Cannes. Et nous n'en sommes plus à discuter si Louis-Ferdinand Céline est vulgaire ou si, comme l'écrivait Léon Daudet, « au bout de la nuit » il y a... Dieu.

Le cinéma n'est-il encore pour certains que de la photographie, comme, pour d'autres, les ballets ne sont que de la danse. Pour un *Miracle à Milan* qui vous emporte sans qu'il soit besoin de paroles, pour un *Rashômon* que l'on quitte avec l'impression de parler japonais, pour un *Journal d'un Curé de campagne* qui est une âme ouverte, combien de... Sacha Guitry, et même de *Justice est faite*, et même de *Deux sous d'espoir* où il faut que chaque personnage parle sa langue et se fasse connaître de ceux qui ne veulent ou ne savent pas voir.

L'épluchage de *Deux sous d'espoir* (sous-titres 2e version) s'imposait donc ; et le voilà à la poubelle.

Quant au dramaturge qui aurait « conçu » ces sous-titres (car il ne saurait s'agir de traduction), je ne m'étonne certes pas qu'il soit « de qualité » comme les pharmaciens sont de 1re classe. Puisqu'il est joué au Français (diable !).

ROGER GABERT

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Imprimerie Hérissey, Evreux. Dépôt légal : 1er trimestre 1953. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS